El fuego y el relato

GIORGIO AGAMBEN

TRADUCCIÓN DE ERNESTO KAVI



sextopiso

Título original
Il fuoco e il racconto

Primera edición: 2016

Traducción
© Ernesto Kavi

París 35-A
Colonia del Carmen, Coyoacán
04100, México D. F., México

Sexto Piso España, S. L.
Calle los Madrazo, 24, semisótano izquierda
28014, Madrid, España

www.sextopiso.com

Diseño
Estudio Joaquín Gallego

Impresión
Kadmos

ISBN: 978-84-16358-92-2
Depósito legal: M-2203-2016

Impreso en España

ÍNDICE

EL FUEGO Y EL RELATO

Al final de su libro sobre la mística judía,[1] Scholem cuenta la siguiente historia, que le fue transmitida por Yosef Agnón:

> Cuando el Baal Shem, el fundador del jasidismo, debía resolver una tarea difícil, iba a un determinado punto en el bosque, encendía un fuego, pronunciaba las oraciones y aquello que quería se realizaba. Cuando, una generación después, el Maguid de Mezritch se encontró frente al mismo problema, se dirigió a ese mismo punto en el bosque y dijo: «No sabemos ya encender el fuego, pero podemos pronunciar las oraciones», y todo ocurrió según sus deseos. Una generación después, Rabi Moshe Leib de Sasov se encontró en la misma situación, fue al bosque y dijo: «No sabemos ya encender el fuego, no sabemos pronunciar las oraciones, pero conocemos el lugar en el bosque, y eso debe ser suficiente». Y, en efecto, fue suficiente. Pero cuando, transcurrida otra generación, Rabi Israel de Rischin tuvo que enfrentarse a la misma tarea, permaneció en su castillo, sentado en su trono dorado, y dijo: «No sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar las oraciones y no conocemos siquiera el lugar en el bosque: pero de todo esto podemos contar la historia». Y, una vez más, con eso fue suficiente.

Es posible leer esta anécdota como una alegoría de la literatura. La humanidad, en el curso de su historia, se aleja siempre

1. Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, trad. it. di G. Russo, Einaudi, Torino 1993, p. 353 [trad. cast. de Beatriz Oberländer, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Madrid, 2012].

más de las fuentes del misterio y pierde poco a poco el recuerdo de aquello que la tradición le había enseñado sobre el fuego, sobre el lugar y la fórmula, pero de todo eso los hombres pueden aún contar la historia. Lo que queda del misterio es la literatura y «eso», comenta con una sonrisa el rabino, «puede ser suficiente». El sentido de este «puede ser suficiente» no es, sin embargo, tan fácil de aprehender, y quizá el destino de la literatura depende precisamente de cómo se lo entiende. Porque si se lo entiende simplemente en el sentido de que la pérdida del fuego, del lugar y de la fórmula sea, en cierta forma, un progreso, y que el fruto de este progreso –la secularización– sea la liberación del relato de sus fuentes míticas y la constitución de la literatura –vuelta autónoma y adulta– en una esfera separada, la cultura, entonces ese «puede ser suficiente» resulta verdaderamente enigmático. Puede ser suficiente, pero ¿para qué? ¿Es creíble que pueda satisfacernos un relato que no tiene ya ninguna relación con el fuego?

Al decir «*de todo esto* podemos contar la historia», el rabino, por otra parte, había afirmado exactamente lo contrario. «Todo esto» significa pérdida y olvido, y lo que el relato cuenta es precisamente la historia de la pérdida del fuego, del lugar y de la oración. Todo relato –toda la literatura– es, en este sentido, memoria de la pérdida del fuego.

Que la novela derive del misterio es un hecho ya admitido por la historiografía literaria. Kerényi y, después de él, Reinhold Merkelbach han demostrado la existencia de un vínculo genético entre los misterios paganos y la novela antigua, del que las *Metamorfosis* de Apuleyo (donde el protagonista, que ha sido transformado en asno, encuentra al final la salvación a través de una verdadera iniciación mistérica) son un documento particularmente convincente. Este nexo se manifiesta en el hecho de que, exactamente como en los misterios, podemos ver en las novelas cómo una vida individual se une a un elemento divino o, al menos, sobrehumano, de modo que las vivencias, los episodios y las peripecias de una existencia humana adquieren un

significado que los supera y los constituye en misterio. Como el iniciado, asistiendo en la penumbra eleusina a la evocación mímica o danzada del rapto de Kore en el Hades y de su reaparición anual en la tierra en primavera, penetraba en el misterio y encontraba ahí una esperanza de salvación para su vida, así el lector, siguiendo la intriga de las situaciones y eventos que la novela teje piadosamente o con ferocidad en torno a su personaje, participa de alguna forma a su modo e introduce su propia existencia en la esfera del misterio.

Ese misterio, sin embargo, se ha separado de todo contenido mítico y de toda perspectiva religiosa y puede ser, por eso mismo, desesperado, como lo es para Isabel Archer en la novela de James o para Anna Karenina; puede aun mostrar una vida que ha perdido por completo su misterio, como en las vicisitudes de Emma Bovary; en todo caso, si se trata de una novela, habrá una iniciación, aunque ésta sea miserable, aunque sólo sea a la vida misma y a sus excesos. Pertenece a la naturaleza misma de la novela ser, al mismo tiempo, pérdida y conmemoración del misterio, extravío y evocación de la fórmula y el lugar. Si la novela, como parece hoy ocurrir cada vez más, deja caer la memoria de su ambigua relación con el misterio, si, cancelando toda huella de la precaria, incierta salvación eleusina, pretende no tener necesidad de la fórmula o, peor aún, dilapida el misterio en un cúmulo de hechos privados, entonces la forma misma de la novela se pierde junto con el recuerdo del fuego.

El elemento en el que el misterio se deshace y se pierde es la historia. Es un hecho sobre el cual siempre es necesario reflexionar: que un mismo término designe tanto el curso cronológico de las vicisitudes humanas como lo que cuenta la literatura, tanto el gesto del historiador y del investigador como el del narrador. Sólo podemos acceder al misterio a través de una historia y, sin embargo (o, tal vez, deberíamos decir de hecho), la historia es aquello donde el misterio ha extinguido y ocultado sus fuegos.

En una carta de 1937, Scholem intentó meditar –a partir de su personal experiencia de estudioso de la *qabbalah*– sobre las implicaciones de ese nudo que mantiene unidos dos elementos en apariencia contradictorios, la verdad mística y la investigación histórica. Él pensaba escribir «no la historia, sino la metafísica de la cábala»; y, sin embargo, se había dado cuenta de que no era posible entrar en el núcleo místico de la tradición (*qabbalah* significa «tradición») sin atravesar el «muro de la historia».

> La montaña [así nombra a la verdad mística] no necesita ninguna llave; sólo es necesario penetrar la cortina de niebla de la historia que la circunda. Penetrarla, eso es lo que he intentado. ¿Quedaré atrapado en la niebla, iré al encuentro, por decirlo de alguna forma, de la «muerte profesoral»? La necesidad de la crítica histórica y de la historiografía crítica, aun si requieren sacrificios, no pueden ser sustituidas por nada. Es verdad, la historia puede parecer en definitiva una ilusión, pero una ilusión sin la cual, en la realidad temporal, no es posible penetrar en la esencia de las cosas. La totalidad mística de la verdad, cuya existencia disminuye cuando se la proyecta en el tiempo histórico, puede hoy resultar visible a los hombres de la forma más pura sólo en la legítima disciplina del comentario y en el singular espejo de la crítica filológica. Mi trabajo, tanto hoy como en el primer día, vive en esta paradoja, en la esperanza de una verdadera comunicación de la montaña y del más invisible, mínimo desplazamiento de la historia que permita a la verdad surgir de la ilusión del «desarrollo».[2]

La tarea, que Scholem considera paradójica, consiste en transformar, a partir de las enseñanzas de su amigo y maestro Walter Benjamin, la filología en una disciplina mística. Como en

2. Gershom Scholem, *Briefe*, vol. 1, Beck, Múnich, 1994, pp. 471 y ss. [trad. cast. de Francisco Rafael Lupiani González, *Correspondencia (1933-1940)*, Editorial Trotta, Madrid, 2011].

toda experiencia mística, es necesario sumergirse en cuerpo y alma en la opacidad y en la niebla de la investigación filológica, con sus tristes archivos y sus tétricos registros, con sus ilegibles manuscritos y sus obtusas glosas. El riesgo de extraviarse en la práctica filológica, de perder de vista –por medio de la *coniunctivis professoria* que esa práctica comporta– el elemento místico que se quiere alcanzar es, indudablemente, demasiado alto. Pero, así como el Grial se perdió en la historia, el investigador debe extraviarse en su *quête* filológica, porque precisamente ese extravío es la única garantía de la seriedad de su método, que es, en la misma medida, una experiencia mística.

Si indagar en la historia y contar una historia son, en realidad, el mismo gesto, entonces el escritor también se encuentra frente a una paradójica tarea. Deberá creer sólo e intransigentemente en la literatura –es decir, en la pérdida del fuego–, deberá olvidarse en la historia que teje en torno a sus personajes y, sin embargo, aunque sólo sea a ese precio, deberá saber distinguir, en el fondo del olvido, los destellos de negra luz que provienen del misterio perdido.

«Precario» significa aquello que se obtiene a través de una plegaria (*praex,* una petición verbal, diferente de *quaestio,* una petición que se hace con todos los medios posibles, aun violentos), y por ello es frágil y aventurero. Y aventurera y precaria es la literatura, si quiere mantenerse en una relación justa con el misterio. Como el iniciado en Eleusis, el escritor procede en la oscuridad y en penumbra por un sendero suspendido entre los dioses inferiores y los superiores, entre el olvido y la memoria. Existe, sin embargo, un hilo, una especie de sonda lanzada hacia el misterio, que le permite medir siempre la distancia que lo separa del fuego. Esa sonda es la lengua, y es sobre la lengua donde los intervalos y las fracturas que separan el relato del fuego se marcan implacables como heridas. Los géneros literarios son las llagas que el olvido del misterio imprime en la lengua: tragedia y elegía, himno y comedia son sólo las formas en que la lengua llora su relación perdida con

el fuego. De esas heridas los escritores hoy no parecen darse cuenta. Caminan como ciegos y sordos sobre el abismo de su lengua y no escuchan el lamento que se eleva, creen que usan la lengua como un instrumento neutral y no perciben el balbuceo rencoroso que exige la fórmula y el lugar, que pide cuentas y venganza. Escribir significa contemplar la lengua, y quien no ve y ama su lengua, quien no sabe deletrear la tenue elegía ni percibir el himno silencioso, no es un escritor.

El fuego y el relato, el misterio y la historia, son los dos elementos indispensables de la literatura. Pero ¿de qué forma un elemento, cuya presencia es la prueba irrefutable de la pérdida del otro, puede atestiguar esa ausencia, evitar la sombra y el recuerdo? Donde hay relato, el fuego se ha apagado; donde hay misterio, no puede haber historia.

Dante ha compendiado en un único verso la situación del artista frente a esta tarea imposible: «l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema»[3] (*Par.* XIII, 77-78). La lengua del escritor –como el gesto del artista– es un campo de tensiones polares, cuyos extremos son el estilo y la manera. «El hábito del arte» es el estilo, la posesión perfecta de sus propios medios, donde la ausencia del fuego es asumida de forma perentoria, porque todo está en la obra y nada puede faltarle. No hay, no ha habido nunca misterio, porque siempre ha estado expuesto, aquí, ahora y por siempre. Pero ese gesto imperioso ocurre, de vez en cuando, como un temblor, algo como una íntima vacilación donde el estilo escapa bruscamente, los colores se desvanecen, las palabras balbucean, la materia se vuelve grumosa y se desborda. Ese temblor es la manera que, en la deposición del hábito, muestra una vez más la ausencia y el exceso de fuego. Y en todo verdadero escritor, en todo artista, existe siempre una manera que toma distancia del estilo, un estilo que se desapropia en la manera. De esa forma el misterio

3. «el artista / que tiene el hábito del arte tiene una mano que tiembla». [N. del T.]

deshace y distiende la trama de la historia, el fuego destruye y consume la página del relato.

Henry James relató una vez la forma en que nacían sus novelas. Al inicio sólo hay aquello que llama una *image en disponibilité,* la visión aislada de un hombre o una mujer aún privados de toda determinación. Están ahí, «disponibles», para que el autor pueda tejer en torno a ellos la intriga fatal de situaciones, relaciones, encuentros y episodios que «los harán emerger de la forma más adecuada» para transformarlos, al final, en aquello que son, la «complejidad que con mayor probabilidad pueden producir y sentir». Es decir: personajes.

La historia que, de esa forma, página tras página, mientras relata sus éxitos y sus derrotas, su salvación o su condena, los exhibe y revela, es también la trama que los encierra en un destino, constituye su vida como un *mysterion*. Los hace «emerger» sólo para encerrarlos en una historia. Al final, la imagen ya no está «disponible», ha perdido su misterio, y sólo puede perecer.

En la vida de los hombres ocurre algo semejante. Es cierto, en su inexorable curso, la existencia, que parecía al inicio tan disponible, tan rica en posibilidades, pierde poco a poco su misterio, apaga una a una sus fogatas. La existencia, al final, sólo es una historia insignificante y desencantada como todas las historias. Hasta que un día –tal vez no el último, sino el penúltimo– por un instante reencuentra su encanto, pierde de golpe su desilusión. Aquello que ha perdido el misterio es ahora verdadera e irreparablemente misterioso, verdadera y absolutamente indisponible. El fuego, que sólo puede ser relatado, el misterio, que se ha consumido íntegramente en una historia, nos quita la palabra, se encierra por siempre en una imagen.

MYSTERIUM BUROCRATICUM

Tal vez en ningún otro lugar como en las imágenes del proceso de Eichmann en Jerusalén es posible vislumbrar la íntima, inconfesable correspondencia que une el misterio de la culpa y el misterio de la pena. Por una parte, encerrado dentro de su jaula de cristal, el acusado, que parece recuperar el aliento y sentirse en casa sólo cuando puede enumerar puntillosamente las siglas de las oficinas que ha ocupado y corregir las imprecisiones de la acusación en lo que se refiere a cifras y acrónimos; por otra parte, el procurador, erguido frente a él, que con obstinación lo amenaza blandiendo una pila inagotable de documentos, cada uno evocado en su monograma burocrático.

Hay aquí, en verdad —más allá del marco grotesco que encuadra el diálogo de la tragedia de la cual ellos son protagonistas—, un arcano: la oficina IV-B4, que Eichmann ocupaba en Berlín, y Beth Hamishpath, la Casa del Juicio de Jerusalén, donde se celebra el proceso, se corresponden puntualmente, son de algún modo el mismo lugar, así como Hauser, el procurador que lo acusa, es la exacta contrafigura de Eichmann al otro lado del misterio que los une. Y ambos parecen saberlo. Y si el proceso es, como se ha dicho, un «misterio», éste es precisamente un misterio implacable, que mantiene unidas, en una fina red de gestos, actos y palabras, la culpa y la pena.

Sin embargo, lo que está en juego aquí no es, como en los misterios paganos, un misterio de la salvación, aun siendo ésta precaria; y ni siquiera —como en la misa, que Honorio de Autun define como un «proceso que se desarrolla entre Dios y su pueblo»— un misterio de la expiación. El *mysterion* que se celebra en la Casa del Juicio no conoce la salvación ni la expiación

porque, independientemente de su resultado, el proceso es en sí mismo la pena que la condena no hace sino prolongar y confirmar, y que la absolución no puede de ninguna forma modificar, porque sólo es el reconocimiento de un *non liquet*, de una insuficiencia del juicio. Eichmann, su inefable defensor Servatius, el oscuro Hausner, los jueces, cada uno enfundado en su tétrica vestimenta, sólo son los cavilosos oficiantes del único misterio aún accesible al hombre moderno: no tanto un misterio del mal, en su banalidad o profundidad (en el mal no ocurre nunca el misterio, sino sólo la apariencia del misterio), como de la culpa y de la pena o, mejor dicho, de aquel indecible nexo que llamamos Juicio.

Que Eichmann era un hombre común parece ya un hecho aceptado. No sorprende, por lo tanto, que el funcionario de policía, que la acusación intenta bajo todas las formas posibles presentar como un despiadado asesino, fuese un padre ejemplar y un ciudadano generalmente bienintencionado. El hecho es que precisamente la mente del hombre ordinario constituye hoy para la ética un inexplicable rompecabezas. Cuando Dostoievski y Nietzsche se dieron cuenta de que Dios estaba muerto, creyeron que la consecuencia que debían extraer era que el hombre se volvería un monstruo y un sujeto de oprobio, que nada ni nadie podría impedirle cometer los más terribles delitos. La profecía se reveló del todo carente de fundamento y, al mismo tiempo, de alguna forma, exacta. Cada tanto hay, es cierto, muchachos aparentemente buenos que, en una escuela de Colorado, la emprenden a tiros con sus compañeros, y, en las periferias de las ciudades, pequeños delincuentes y grandes asesinos. Pero todos ellos son, como ha sido siempre y, quizá hoy en una medida aún mayor, la excepción y no la regla. El hombre común ha sobrevivido a Dios sin demasiada dificultad y, más aún, es hoy inesperadamente respetuoso con la ley y las convenciones sociales, instintivamente proclive a observarlas y, al menos con respecto a los demás, está dispuesto a invocar las sanciones. Es como si la profecía según la cual «si

Dios ha muerto, entonces todo es posible» no lo concerniera de ninguna forma: continúa viviendo plausiblemente sin las comodidades de la religión, y soporta con resignación una vida que ha perdido su sentido metafísico y sobre la cual no parece, después de todo, hacerse ninguna ilusión.

Existe, en ese sentido, un heroísmo del hombre común. Una especie de práctica mística cotidiana a través de la cual, así como el místico en el momento de entrar en la «noche oscura», opaca y depone una tras otra todas las potencias de los sentidos (noche del oído, de la vista, del tacto...) y del alma (noche de la memoria, de la inteligencia y de la voluntad), el ciudadano moderno se deshace, junto a aquéllas y casi distraídamente, de todos los caracteres y los atributos que definían y hacían vivible la existencia humana. Y para eso no necesita del *pathos* que caracterizaba las dos figuras de lo humano después de la muerte de Dios: el hombre del subsuelo de Dostoievski y el superhombre de Nietzsche. Dejando de lado a estos dos profetas, vivir *etsi Deus non daretur* es, para él, la coyuntura más evidente, aun si no le ha sido dado escogerla. La *routine* de la existencia metropolitana, con su infinidad de dispositivos desobjetivantes y sus éxtasis baratos e inconscientes, le es, si hace falta, completamente suficiente.

A este ser aproximativo, a este héroe sin la mínima tarea asignable, le ha sido reservada la prueba más ardua, el *mysterium burocraticum* de la culpa y de la pena. Ha sido pensado para él, y sólo en él encuentra su cumplimiento ceremonial. Como Eichmann, el hombre común conoce en el proceso su feroz momento de gloria, el único, en todo caso, en el que la opacidad de su existencia adquiere un significado que parece trascenderlo. Pero, exactamente como en la religión capitalista según Benjamin, se trata de un misterio sin salvación ni redención, en el que la culpa y la pena han sido completamente incorporadas a la existencia humana; existencia, sin embargo, a la que no puede imaginarle ningún más allá, ni conferirle ningún sentido

comprensible. Se trata de un misterio, con sus gestos impenetrables, sus acontecimientos y sus fórmulas arcanas: pero se ha adherido a tal punto en la existencia humana que ahora coincide perfectamente con ella, y no deja escapar ningún destello venido de otra parte, ni ninguna justicia posible.

La conciencia –o, mejor, el presentimiento– de esta atroz inmanencia fue lo que hizo que Franz Stangl, el comandante del campo de exterminio de Treblinka, pudiera declararse inocente hasta el final y, además, admitir que su culpa –había, entonces, una culpa– era simplemente la de haberse encontrado en ese lugar: «Mi conciencia está tranquila por lo que he hecho… pero estuve ahí».

El vínculo que une la culpa y la pena se llama, en latín, *nexus*. *Nectere* significa «vincular» y *nexus* es el nudo, el *vinculum* con el que se une aquel que pronuncia la fórmula ritual. Las doce tablas expresan ese «nexo» al establecer que *cum nexum faciet mancipiumque, uti lingua nuncupassit, ita ius esto*, «cuando [alguien] se vincula y toma en mano la cosa, como la lengua ha dicho, así sea el derecho». Pronunciar la fórmula equivale a realizar el derecho, y aquel que dice de esa forma el *ius*, se constriñe, es decir, se vincula a aquello que ha dicho, y tendrá que responder (es decir, será culpable) de su falta. *Nuncupare* significa literalmente «tomar el nombre», *nomen capere*, del mismo modo que *mancipium* se refiere al acto de tomar en mano (*manu capere*) la cosa por vender o por comprar. Quien ha tomado en sí el nombre y ha pronunciado la palabra establecida, no puede desmentirla o desdecirse: se ha vinculado a su palabra y tendrá que mantenerla.

Eso significa, fijándose bien, que aquello que une la culpa a la pena no es otra cosa sino el lenguaje. Haber pronunciado la fórmula ritual es irrevocable, del mismo modo que para el viviente que un día, no se sabe cómo ni por qué, ha comenzado a hablar, haber hablado, haber entrado en la lengua, es irrecusable. El misterio de la culpa y de la pena es, entonces, el misterio del lenguaje. La pena que el hombre paga, el proceso

que desde hace cuarenta mil años –es decir, desde que ha comenzado a hablar– está siempre en curso en contra de él, no es otra cosa que la palabra misma. «Tomar el nombre», nombrarse a sí mismo y nombrar las cosas significa poderse y poderlas conocer y dominar; pero también significa someterse a la potencia de la culpa y del derecho. Por eso, el decreto último que puede leerse entre las líneas de todos los códices y de todas las leyes de la tierra recita: «El lenguaje es la pena. En él deben entrar todas las cosas, y en él deben perecer según la medida de su culpa».

El *mysterium burocraticum* es, entonces, la extrema conmemoración de la antropogénesis, del acto inmemorial a través del cual el viviente, al hablar, se ha convertido en hombre, se ha unido a la lengua. Por eso, todo esto concierne tanto al hombre ordinario como al poeta, tanto al sabio como al ignorante, tanto a la víctima como al verdugo. Y por eso el proceso siempre está en curso, porque el hombre no cesa de devenir humano y de permanecer inhumano, de entrar y salir de la humanidad. No cesa de acusarse y de pretenderse inocente, de declararse, como Eichmann, dispuesto a colgarse en público y, sin embargo, inocente ante la ley. Y hasta que el hombre no logre llegar al extremo último de su misterio –del misterio del lenguaje y de la culpa, es decir, en verdad, de su ser y no ser todavía humano, de su ser y no ser ya animal– el Juicio, en el que a un mismo tiempo él es juez e imputado, no cesará de ser pospuesto y continuamente repetirá su *non liquet.*

PARÁBOLA Y REINO

En los Evangelios, Jesús habla casi siempre en parábolas, y lo hace de forma tan frecuente que de este hábito del Señor proviene nuestro verbo «hablar», desconocido en el latín clásico: *parabolare*, es decir, hablar como lo hace Jesús, que «sin parábola no decía nada» *(choris paraboles ouden elalei,* Mateo 13, 34). Pero el lugar recurrente de la parábola es el «discurso del Reino» (*logos tes basileias).* En Mateo 13, 3-52, no menos de ocho parábolas (el sembrador, el buen grano y la cizaña, el grano de mostaza, la levadura, el tesoro oculto, el mercader y la perla, la red lanzada al mar, el escriba) se siguen la una a la otra para explicar a los apóstoles y a la multitud *(ochlos,* la «masa») cómo debe entenderse el Reino de los Cielos. La contigüidad entre Reino y parábola es tan estrecha y constante que un teólogo ha podido escribir que «la *basileia* está expresada en la parábola como parábola», y que «las parábolas de Jesús expresan el Reino de Dios como parábola».[4]

La parábola tiene la forma de una comparación. «El Reino de los Cielos es semejante *[homoia]* a un grano de mostaza...», «el Reino de los Cielos se asemeja *[homoiothe]* a un hombre que siembra...» (en Marcos 4, 26: «El Reino de Dios es como *[outos... os]* un hombre que arroja semillas...»). La parábola instituye una semejanza entre el Reino y algo que se encuentra aquí y ahora sobre la Tierra. Eso significa que la experiencia del Reino pasa por la percepción de una semejanza, y que sin la percepción de la semejanza no es posible para los hombres la comprensión del Reino. De ahí su afinidad con

4. Eberhard Jüngel, *Paolo e Gesú. Alle origini della cristologia* trad. it. de R. Bazzano, Paideia, Brescia 1978, p. 167.

Lucas 17, 20-21 donde este verdadero umbral de indiferencia entre los tiempos se expresa de la forma más clara. A los fariseos que le preguntan: «¿Cuándo viene *[erchetai]* el Reino de Dios?», Jesús responde: «El Reino de Dios no viene de forma que se pueda ver, ni se dirá: helo ahí, ahí está. Porque el Reino de Dios está al alcance de vuestra mano» (éste es el significado de *entos ymon*, y no «dentro de vosotros»). La presencia –porque se trata de una presencia– del Reino tiene la forma de una proximidad. (La invocación en la oración de Mateo 6, 10: «Venga *[eltheto]* a nosotros tu Reino» no contradice de ninguna manera esta aparente confusión de tiempos: el imperativo, como recuerda Benveniste, no tiene en realidad carácter temporal).

Precisamente porque la presencia del Reino tiene la forma de una proximidad, encuentra su expresión más congruente en las parábolas. Y es este vínculo especial entre la parábola y el Reino lo que se plantea en la parábola del sembrador. Al explicarla (Mateo 13, 18-23), Jesús establece una correspondencia entre la semilla y la palabra del Reino *(logos tes basileias;* en Marcos 4, 15 se dice claramente que «el sembrador siembra el *logos»).* La semilla que ha caído junto al camino se refiere a «quien escucha la palabra del Reino y no la comprende»; la que ha caído en terreno rocoso, a quien escucha la palabra, pero es inconstante e «inmediatamente se escandaliza frente a los tribunales o a las persecuciones debido a la palabra»; la semilla que ha caído entre las espinas es quien escucha la palabra, pero permanece sin fruto porque lo deja sofocar en las preocupaciones de este mundo; «la semilla que ha sido sembrada en tierra buena es quien escucha la palabra y la comprende».

La parábola no se refiere inmediatamente al Reino, sino a la «palabra del Reino», es decir, a las palabras que Jesús acaba de pronunciar. La parábola del sembrador es una parábola sobre la parábola en la que el acceso al Reino se equipara a la comprensión de la parábola.

Que exista una correspondencia entre la comprensión de las parábolas y el Reino es el descubrimiento más genial de Orígenes, es decir, del fundador de la hermenéutica moderna, que la Iglesia siempre ha considerado como el mejor entre los buenos y, al mismo tiempo, el peor entre los malvados. Orígenes, como él mismo nos cuenta, había escuchado de un judío una parábola según la cual

> toda la escritura divinamente inspirada, debido a la oscuridad que contiene, se asemeja a un gran número de habitaciones cerradas en un palacio; en la puerta de cada habitación hay una llave, pero no es la correcta, y así, al final, todas las llaves están dispersas de forma que ninguna corresponde a la puerta en la que se encuentra.[5]

La llave de David, «que abre y nadie cerrará, que cierra y nadie abrirá», es lo que permite la interpretación de las Escrituras y, al mismo tiempo, el ingreso en el Reino.[6] Por ello, según Orígenes, al dirigirse a los custodios de la ley, quienes impiden la justa interpretación de las Escrituras, Jesús dijo: «Desdichados, vosotros, escribas y fariseos hipócritas, porque cerráis el Reino de los Cielos y no dejáis entrar a aquellos que quieren entrar» (Mateos 23, 13).

Pero en el comentario a la parábola del escriba «instruido sobre el Reino de los Cielos», la última en las comparaciones en Mateo sobre el Reino, Orígenes enuncia claramente su descubrimiento. En la parábola, el escriba en cuestión es aquel que

> acercándose a las Escrituras mediante el sentido literal [*dia tou grammatos*, «a través de la letra»], se eleva al sentido espiritual [*epi ta pneumatika*], que es llamado Reino de los Cielos.

5. Origène, *Philocalie 1-20, Sur les écritures*, Les Editions du Cerf («Sources Chretiennes», 302), París, 1983, p. 244.

6. Ibíd, p. 240.

Y por cada concepto que comprendemos alzándonos hacia lo alto, y que confrontamos y explicamos, nos es posible comprender el Reino de los Cielos, así como quien tiene en profusión el conocimiento no erróneo se encuentra en el Reino de la abundancia de aquellos que son interpretados como Cielos.[7]

Comprender el sentido de la parábola significa abrir las puertas del Reino; pero, a partir del momento en que las llaves han sido cambiadas, es precisamente esta comprensión lo que se vuelve lo más arduo.

A la experiencia de la proximidad del Reino y a la parábola del sembrador se ha dedicado un himno tardío de Hölderlin que nos ha llegado en cuatro versiones diferentes, y cuyo título —«Patmos»— remite sin duda a un contexto cristológico. Que aquí el problema sea, al mismo tiempo, el de la proximidad y el de la dificultad de acceso al Reino de Dios, se expresa en la primera versión: «Cercano / y difícil de aferrar es el Dios». Lo que está en cuestión en esta dificultad es nada menos que la salvación: «Donde está el peligro, crece / también la salvación».

La oscuridad *(Finstern)* que se evoca inmediatamente después no carece de relación con la escritura, si el poeta puede pedir «alas para ir más allá con el sentido / más fiel y volver atrás». Sólo el contexto neotestamentario puede explicar la imprevista evocación de la parábola del sembrador. Aquellos que estaban cerca de Dios y vivían en su recuerdo, ahora han perdido el sentido de su palabra:

En mutuo enigma eterno
no pueden comprenderse
[...] y hasta el Altísimo
vuelve su rostro,
de modo que no se divisa

7. Origène, *Commento a Mateo*, 10, 14, trad. it. de M. Simonetti, en *Vetera Christianorum*, n.º 22, 1985, p. 183.

ningún inmortal más en el cielo,
ni en la verde
tierra.

«¿Qué es esto?», se pregunta turbado el poeta. La respuesta remite, con perfecta coherencia, a la parábola sobre la «palabra del Reino», que se pierde y ya no se comprende:

Es la palabra del sembrador, cuando coge
con el badil el trigo,
y lo tira hacia lo claro, aventándolo sobre la era.

La interpretación de la parábola adquiere aquí un giro singular; que la semilla se pierda y la palabra del Reino no dé su fruto no es, según el poeta, un mal:

Le caen las cáscaras a los pies, pero
al cabo viene el grano,
y no está mal
que se pierda algo, y se extinga
el sonido vivo de la palabra.

Y, contra la tradición, aquello que debe ser resguardado es el sentido literal y no el espiritual:

Pero lo que prefiere el padre
que reina sobre todas las cosas
es que se atienda
al pie de la letra, y el resto
se interprete bien.

La palabra del Reino está destinada a perderse y a ser incomprendida, excepto en su literalidad. Y esto está bien, porque precisamente del cuidado de la letra viene el canto: «De eso nace el canto alemán». No entender ya la palabra del Reino es una condición poética.

Sobre parábolas (Von den Gleichnissen) es el título de un fragmento póstumo de Kafka publicado por Max Brod en 1931. Se trata, en apariencia, como el título parece sugerir, de una parábola sobre las parábolas. El sentido del breve diálogo que se desarrolla entre dos interlocutores (del tercero, que recita el primer texto, no se dice nada) es, precisamente, el contrario, es decir, que la parábola sobre las parábolas no es una parábola.

> Muchos se quejan de que las palabras de los sabios siempre se dicen como parábolas, pero es que en la vida diaria no se pueden utilizar, y esa vida es lo único que tenemos. Cuando el sabio dice: «Ve hacia allá», no quiere con eso decir que debemos pasar al otro lado, cosa que ciertamente podríamos hacer, siempre y cuando el resultado de este trasladarse valiera la pena; pero no es a eso a lo que el sabio se refiere, sino a un allá legendario que no conocemos y que tampoco él puede designar con mayor exactitud, y que, por lo tanto, de nada nos puede servir. Todas estas parábolas lo único que en realidad quieren decir es que lo incomprensible es incomprensible, y eso ya lo sabemos todos; pero lo que diariamente nos ocupa son otras cosas.

Una voz anónima (*einer*, uno) sugiere la solución del problema: «¿Por qué protestáis? Si os ajustáis a las parábolas, vosotros mismos os volveréis parábola y así estaréis libres de las preocupaciones cotidianas». La objeción del segundo interlocutor —«Apuesto a que ésta también es una parábola»— parece, sin embargo, insuperable: aun el volverse parábola y la salida de la realidad son, con toda evidencia, sólo una parábola, lo que el primer interlocutor no tiene dificultad en conceder («has vencido»). Sólo llegados a este punto puede aclarar el sentido de su frase y transformar, inesperadamente, la derrota en victoria. Al comentario desenvuelto del segundo: «Sin embargo, sólo en la parábola», responde sin ninguna ironía: «No, en la realidad; en la parábola has perdido».

Quien se obstina en mantener la distinción entre realidad y parábola no ha comprendido el sentido de la parábola. Volverse parábola significa comprender que no existe una diferencia entre la palabra del Reino y el Reino, entre el discurso y la realidad. Por ello, el segundo interlocutor, que insiste en creer que la salida de la realidad es todavía una parábola, sólo puede perder. Para quien se hace palabra y parábola –la derivación etimológica muestra aquí toda su verdad–, el Reino está tan cercano que puede atraparse sin «ir más allá».

Según una tradición de la hermenéutica medieval, la Escritura tiene cuatro sentidos (que uno de los autores del *Zohar* asimila a los cuatro ríos del Edén y a las cuatro consonantes de la palabra *Pardes*, «paraíso»): el literal o histórico, el alegórico, el tropológico o moral, y el anagógico o místico. El último sentido –como está implícito en su nombre (*anagogía* significa movimiento hacia lo alto)– no es un sentido más entre los otros, sino que indica el pasaje a otra dimensión (en la formulación de Nicolás de Lira, indica *quo tendas*, «donde debes ir»). Aquí, el equívoco siempre posible es el de tratar los cuatro sentidos como diferentes unos de otros, pero sustancialmente homogéneos, como si, por ejemplo, el sentido literal se refiriera a un cierto lugar o a una cierta persona, y el anagógico a otro lugar o a otra persona. Contra ese equívoco, que ha generado la absurda idea de una interpretación infinita, Orígenes no se cansa de recordar que

> no hace falta pensar que los eventos históricos son figuras de otros eventos históricos ni que las cosas corporales son figuras de otras cosas corporales, sino que las cosas corporales son figuras de realidades espirituales y los eventos históricos, de realidades inteligibles.

El sentido literal y el sentido místico no son dos sentidos separados, sino homólogos: el sentido místico es la elevación de la letra más allá de su sentido lógico, su transfiguración en

la comprensión —es decir, la cancelación de todo sentido ulterior—. Comprender la letra, volverse parábola, significa dejar que en ella advenga el Reino. La parábola habla «como si no fuésemos el Reino», sin embargo sólo de esa forma ella nos abre la puerta del Reino.

La parábola sobre la «palabra del Reino» es, entonces, una parábola sobre la lengua, sobre aquello que nos queda, aún y siempre, por comprender: el hecho de hablar. Comprender nuestra morada en la lengua no significa conocer el sentido de las palabras, con todas sus ambigüedades y todas sus sutilezas. Significa, más bien, darse cuenta de que lo que está en cuestión en la lengua es la proximidad del Reino, su semejanza con el mundo, tan próximo y tan semejante que nos cuesta trabajo reconocerlo. Porque su proximidad es una exigencia, su semejanza es un apóstrofe que no podemos dejar como letra muerta. La palabra nos ha sido dada como parábola, no para alejarnos de las cosas, sino para tenerlas cerca, aún más cerca, como cuando reconocemos en un rostro a alguien conocido, como cuando nos roza una mano. Hacer parábolas es, simplemente, hablar: *Marana tha*, «Señor, ven».

¿QUÉ ES EL ACTO DE CREACIÓN?

El título «¿Qué es el acto de creación?» retoma el de una conferencia que Gilles Deleuze dictó en París en marzo de 1987. Deleuze definía el acto de creación como un «acto de resistencia». Ante todo, resistencia a la muerte, pero también resistencia al paradigma de la información a través del cual el poder se ejerce en aquello que el filósofo, para distinguirla de la sociedad disciplinaria analizada por Foucault, llama «sociedad de control». Cada acto de creación resiste contra algo; por ejemplo, dice Deleuze, la música de Bach es un acto de resistencia contra la separación de lo sagrado y lo profano.

Deleuze no define el significado de «resistir», y parece dar al término el significado corriente de oponerse a una fuerza o a una amenaza externa. En el *Abecedario*, en la conversación sobre la palabra «resistencia», agrega, a propósito de la obra de arte, que resistir significa siempre liberar una potencia de vida que había sido aprisionada u ofendida; también aquí, sin embargo, falta una verdadera definición del acto de creación como acto de resistencia.

Después de tantos años dedicados a leer, escribir y estudiar, ocurre, de vez en cuando, que comprendemos cuál es nuestro modo especial —si tenemos uno— de proceder en el pensamiento y en la investigación. Se trata, en mi caso, de percibir aquello que Feuerbach llamaba la «capacidad de desarrollo» contenida en la obra de los autores que amo. El elemento genuinamente filosófico contenido en una obra —ya sea obra de arte, de ciencia, de pensamiento— es su capacidad para ser desarrollada, algo que ha quedado —o ha sido intencionalmente abandonado— no dicho, y que debemos saber encontrar y recoger. ¿Por qué me fascina la búsqueda de ese elemento

susceptible de ser desarrollado? Porque si se va hasta las últimas consecuencias de este principio metodológico, se llega fatalmente a un punto en el que no es posible distinguir entre aquello que es nuestro y aquello que pertenece al autor que estamos leyendo. Alcanzar esa zona impersonal de indiferencia en la que todo nombre propio, todo derecho de autor y toda pretensión de originalidad pierden sentido, me llena de alegría.

Intentaré, entonces, examinar aquello que quedó no dicho en la idea deleuziana del acto de creación como acto de resistencia y, de esta forma, buscaré continuar y proseguir, obviamente bajo mi completa responsabilidad, el pensamiento de un autor al que amo.

Debo admitir que experimento un cierto malestar frente al uso, desafortunadamente hoy muy extendido, del término «creación» referido a las prácticas artísticas. Mientras investigaba la genealogía de este uso, descubrí, no sin cierta sorpresa, que una parte de la responsabilidad era de los arquitectos. Cuando los teólogos medievales deben explicar la creación del mundo, recurren a un ejemplo que ya había sido utilizado por los estoicos. Tal y como la casa preexiste en la mente del arquitecto, escribe Tomás, así Dios ha creado el mundo, mirando el modelo que estaba en su mente. Por supuesto, Tomás hacía todavía una distinción entre el *creare ex nihilo*, que define la creación divina, y el *facere de materia*, que define el hacer humano. En todo caso, sin embargo, el paragón entre el acto del arquitecto y el acto de Dios contiene ya, en germen, la transposición del paradigma de la creación a la actividad del artista.

Por eso prefiero hablar de acto poético, y si continúo por comodidad sirviéndome del término de creación, querría que fuese entendido sin ningún énfasis, bajo el simple sentido de *poiein*, «producir».

Comprender la resistencia sólo como oposición a una fuerza externa no me parece suficiente para una comprensión del acto de creación. En un proyecto de prefacio a las *Philosophische*

Bemerkungen, Wittgenstein observó cómo tener que resistir a la presión y a las fricciones que una época de incultura –como era para él la suya y, por supuesto, la nuestra es para nosotros– opone a la creación, conduce a la dispersión y a la fragmentación de las fuerzas del individuo. Todo esto es tan cierto que Deleuze, en el *Abecedario*, sintió la necesidad de precisar que el acto de creación tiene una relación constitutiva con la liberación de una potencia.

Pienso, sin embargo, que la potencia que el acto de creación libera debe ser una potencia interna al mismo acto, como interno a él debe ser también el acto de resistencia. Sólo de esta forma la relación entre resistencia y creación, y entre creación y potencia, se vuelven comprensibles.

El concepto de potencia tiene, en la filosofía occidental, una larga historia que puede comenzar con Aristóteles. Aristóteles opone –y, así, vincula– la potencia *(dynamis)* al acto *(energeia)*, y esta oposición, que marca tanto su metafísica como su física, la transmitió como herencia, primero a la filosofía y luego a la ciencia medieval y moderna. A través de esta oposición es como Aristóteles explica aquello que nosotros llamamos actos de creación, que para él coincidían de forma más sobria con el ejercicio de las *technai* (artes, en el sentido más general de la palabra). Los ejemplos a los que recurre para ilustrar el pasaje de la potencia al acto son, en este sentido, significativos: el arquitecto *(oikodomos)*, el que toca la cítara, el escultor, pero también el gramático y, en general, cualquiera que posea un saber o una técnica. La potencia de la que habla Aristóteles en el libro IX de la *Metafísica* y en el libro II del *De anima* no es, entonces, la potencia entendida en sentido general, según la cual decimos que un niño puede volverse arquitecto o escultor, sino aquella que incumbe a quien ya ha adquirido el arte o el saber correspondiente. Aristóteles llama a esta potencia *hexis*, de *echo*, «tener»: el hábito, es decir, la posesión de una capacidad o de una habilidad.

Aquel que posee —o que tiene el hábito de— una potencia, puede tanto implementarla como no implementarla. La potencia —ésta es la tesis genial, aun si en apariencia obvia, de Aristóteles— es esencialmente definida por la posibilidad de su no-ejercicio. El arquitecto es potente en la medida en que puede no construir; la potencia es una suspensión del acto. (En política esto es bien sabido, y existe así una figura llamada «provocador» que tiene la tarea de obligar, a quien tiene el poder, a ejercerlo, a implementarlo). Así es como Aristóteles responde, en la *Metafísica*, a la tesis de los megáricos, quienes afirmaban, no sin buenas razones, que la potencia existe sólo en el acto (*energei mono dynastai, otan me energei ou dynastai*, *Met.* 1046b, 29-30). Si eso fuese verdad, objeta Aristóteles, no podríamos considerar arquitecto al arquitecto cuando no construye, ni llamar médico al médico en el momento en el que no está ejerciendo su arte. Lo que está en cuestión es el modo de ser de la potencia, que existe bajo la forma de la *hexis*, del control sobre una privación. Existe una forma, una presencia de aquello que no está en acto, y esta presencia privativa es la potencia. Como Aristóteles afirma sin reservas en un pasaje extraordinario de su *Física:* «La *steresis*, la privación, es como una forma» (*eidos ti, Phys.* 193b, 19-20).

Siendo fiel a su gesto característico, Aristóteles lleva al extremo esta tesis hasta el punto en el que parece casi transformarla en una aporía. Del hecho de que la potencia sea definida por la posibilidad de su no-ejercicio, él extrae la consecuencia de una constitutiva copertenencia entre potencia e impotencia. «La impotencia *[adynamia]*», escribe (*Met.* 1046a, 29-32), «es una privación contraria a la potencia *[dynamis]*. Toda potencia es impotencia de lo mismo y respecto a lo mismo (de lo cual es potencia) *[tou autou kai kata to auto pasa dynamis adynamia]*». *Adynamia,* «impotencia», no significa aquí ausencia de toda potencia, sino potencia-de-no (pasar al acto), *dynamis me energein.* La tesis define, pues, la ambivalencia específica de toda potencia humana que, en su estructura originaria, se mantiene

en relación con la propia privación y es siempre –y con respecto a la misma cosa– potencia de ser y de no ser, de hacer y de no hacer. Esta relación constituye, para Aristóteles, la esencia de la potencia. El viviente, que existe en el modo de la potencia, puede su propia impotencia, y sólo de este modo posee su propia potencia. Puede ser y hacer, porque se mantiene en relación con su propio no ser y no hacer. En la potencia, la sensación es constitutivamente anestesia; el pensamiento, no-pensamiento; la obra, inoperosidad.

Si recordamos que los ejemplos de la potencia-de-no casi siempre se toman del ámbito de las técnicas y de los saberes humanos (la gramática, la música, la arquitectura, la medicina, etc.), podemos entonces decir que el hombre es el viviente que existe de forma eminente en la dimensión de la potencia, del poder y del poder-no. Toda potencia humana es, cooriginariamente, impotencia; para el hombre, todo poder-ser o poder-hacer está, constitutivamente, en relación con su propia privación.

Si volvemos a nuestra pregunta sobre el acto de creación, entonces podemos decir que éste no puede ser comprendido, según la representación común, como un simple tránsito de la potencia al acto. El artista no es aquel que posee una potencia de crear y que decide, en un momento dado, no se sabe cómo ni por qué, materializarla e implementarla. Si toda potencia es constitutivamente impotencia, potencia-de-no, ¿cómo podrá advenir el pasaje al acto? Porque el acto de la potencia de tocar el piano es, por supuesto, para el pianista, la ejecución de una pieza en su instrumento; pero ¿qué adviene de la potencia de no tocar en el momento en que el pianista comienza a tocar? ¿Cómo se realiza la potencia de no tocar?

Ahora podemos comprender de otra forma la relación entre creación y resistencia de la que hablaba Deleuze. Existe, en todo acto de creación, algo que resiste y se opone a la expresión. Resistir, del latín *sisto*, significa etimológicamente «detener, mantener inmóvil» o «detenerse». Este poder que suspende

y detiene la potencia en su movimiento hacia el acto, es la impotencia, la potencia-de-no. La potencia es, entonces, un ser ambiguo que no sólo puede una cosa como su contrario, sino que contiene en sí misma una íntima e irreductible resistencia.

Si esto es verdad, entonces debemos considerar el acto de creación como un campo de fuerzas en tensión entre potencia e impotencia, entre poder y poder-no actuar y resistir. El hombre puede tener control sobre su potencia y tener acceso a ella sólo a través de su impotencia; pero —precisamente por eso— no posee, en realidad, control sobre la potencia; y ser poeta significa ser presa de su propia impotencia.

Sólo una potencia que puede tanto la potencia como la impotencia es, pues, la potencia suprema. Si toda potencia es tanto potencia de ser como potencia de no ser, el pasaje al acto sólo puede advenir transportando al acto la propia potencia-de-no. Eso significa que, si a todo pianista pertenece necesariamente la potencia de tocar y la de no tocar, Glenn Gould es, sin embargo, el único que puede *no* no tocar y, dirigiendo su potencia no sólo al acto sino también a su propia impotencia, toca, por así decirlo, con su potencia de no tocar. Frente a la capacidad, que simplemente niega y abandona su propia potencia de no tocar, y frente al talento, que puede sólo tocar, la maestría conserva y ejercita en el acto no su potencia de tocar, sino la de no tocar.

Examinemos ahora de forma más concreta la acción de la resistencia en el acto de creación. Como lo inexpresivo en Benjamin, que hace pedazos en la obra la pretensión de la apariencia de volverse totalidad, la resistencia actúa como una instancia crítica que frena el impulso ciego e inmediato de la potencia al acto y, de esta forma, impide que ésta se resuelva y se agote integralmente en aquél. Si la creación fuese únicamente potencia-de, que sólo puede pasar ciegamente al acto, el arte decaería a ejecución que procede con falsa desenvoltura hacia la forma terminada porque ha superado la resistencia de la potencia-de-no. La maestría, contrariamente a un equívoco

largamente difundido, no es la perfección formal, sino precisamente lo contrario, la conservación de la potencia en el acto, salvación de la imperfección en la forma perfecta. En la tela del maestro o en la página del gran escritor, la resistencia de la potencia-de-no se imprime en la obra como el íntimo manierismo presente en toda obra maestra.

Y es sobre este poder-no que se funda en definitiva toda instancia propiamente crítica: lo que el error de gusto vuelve evidente es siempre una carencia, no tanto en el plano de la potencia-de, sino en el del poder-no. Quien carece de gusto no logra abstenerse de algo; la falta de gusto es siempre un no poder no hacer.

Lo que imprime en la obra el sello de la necesidad es, por tanto, aquello que podía no ser o podía ser de otra forma: su contingencia. No se trata, aquí, de los arrepentimientos que la radiografía muestra en la tela bajo los estratos de color, ni de las primeras versiones o de las variantes del manuscrito: se trata, sobre todo, de ese «temblor ligero, imperceptible» en la misma inmovilidad de la forma que, según Focillon, es la marca distintiva del estilo clásico.

Dante resumió en un verso este carácter anfibio de la creación poética: «el artista / que tiene el hábito del arte tiene una mano que tiembla». En la perspectiva que nos interesa, la aparente contradicción entre hábito y mano no es un defecto, sino que expresa perfectamente la doble estructura de todo auténtico proceso creativo, íntima y emblemáticamente suspendido entre dos impulsos contradictorios: impulso y resistencia, inspiración y crítica. Y esta contradicción recorre todo acto poético, desde el momento en que ya el hábito contradice de alguna forma la inspiración, que proviene de otra parte, y que por definición no puede ser dominada por el hábito. En este sentido, la resistencia de la potencia-de-no, desactivando el hábito, permanece fiel a la inspiración, casi le impide reificarse en la obra: el artista inspirado no tiene obra. Y, sin embargo, la potencia-de-no no puede ser, a su vez, gobernada

y transformada en un principio autónomo que acabaría por impedir toda obra. Decisivo es que la obra resulte siempre de una dialéctica entre estos dos principios íntimamente unidos.

En un libro importante, Simondon escribió que el hombre es, por así decirlo, un ser de dos fases que resulta de la dialéctica entre una parte no identificada e impersonal, y una parte individual y personal. Lo preindividual no es un pasado cronológico que, en un cierto punto, se materializa y se resuelve en el individuo, sino que coexiste con él y le es irreductible.

Es posible pensar, desde esta perspectiva, el acto de creación como una complicada dialéctica entre un elemento impersonal que precede y supera al sujeto individual, y un elemento personal que de forma obstinada lo resiste. Lo impersonal es la potencia-de, el genio que se eleva hacia la obra, y la expresión, la potencia-de-no es la reticencia que lo individual opone a lo impersonal, el carácter que tenazmente resiste a la expresión y la marca con su sello. El estilo de una obra no depende sólo del elemento impersonal, de la potencia creativa, sino también de aquello que resiste y casi entra en conflicto con ella.

La potencia-de-no no niega la potencia y la forma, sino que, a través de su resistencia, las expone, así como la manera no se opone directamente al estilo, sino que puede, algunas veces, resaltarlo.

El verso de Dante es, en este sentido, una profecía que anuncia la pintura tardía de Tiziano, como se muestra, por ejemplo, en la *Anunciación* de San Salvador. Quien haya observado esta extraordinaria tela no puede no haber sido golpeado por la forma en que el color, no sólo en las nubes que sobrevuelan las dos figuras, sino aun en las alas del ángel, se abisma y, al mismo tiempo, profundiza en aquello que ha sido, con razón, definido como un magma crepitante donde «tiemblan las carnes» y «los relámpagos combaten con las sombras». No es sorprendente que Tiziano haya firmado esta obra con una fórmula inhabitual, *Titianus fecit fecit:* «la ha hecho y vuelto a hacer»;

es decir, la ha casi deshecho. El hecho de que las radiografías hayan revelado bajo esta leyenda la fórmula habitual *faciebat*, no significa necesariamente que se trate de un agregado posterior. Por el contrario, es posible que Tiziano la hubiese borrado precisamente para subrayar la particularidad de su obra que, como sugería Ridolfi, quizá apelando a una tradición oral que podía ser contemporánea de Tiziano, los comendadores habían juzgado «no reducida a la perfección».

Desde esta perspectiva, es posible que la leyenda que se lee bajo el jarrón de flores, *ignis ardens non comburens*, que remite al episodio de la zarza ardiente de la Biblia y que, según los teólogos, simboliza la virginidad de María, pueda haber sido introducida por Tiziano precisamente para subrayar el carácter particular del acto de creación, que ardía sobre la superficie de la tela sin por ello consumirse, metáfora perfecta de una potencia que arde sin extinguirse.

Por eso su mano tiembla, pero ese temblor es la maestría suprema. Aquello que tiembla y casi danza en la forma es la potencia: *ignis ardens non comburens*.

De ahí la pertinencia de aquellas figuras de la creación tan frecuentes en Kafka, donde el gran artista es definido precisamente por una absoluta incapacidad con respecto a su arte. Es, por una parte, la confesión del gran nadador:

> Admito poseer un récord mundial, pero si me preguntáis cómo lo he conquistado no sabría responder de una forma que pudiese satisfaceros. Porque, en realidad, no sé nadar. Siempre he querido aprender, pero nunca he encontrado la ocasión.

Y, por otra parte, la extraordinaria cantante del pueblo de los ratones, Josefina, que no sólo no sabe cantar, sino que apenas logra silbar como sus semejantes y, precisamente de esta forma, «alcanza efectos que un artista del canto buscaría en vano junto a nosotros, y que de hecho sólo le son concedidos gracias a sus medios insuficientes».

Puede que nunca como en estas figuras la concepción común del arte como un saber o un hábito haya sido puesta en cuestión de forma tan radical. Josefina canta con su impotencia de cantar, así como el gran nadador nada con su incapacidad de nadar.

La potencia-de-no no es otra potencia junto a la potencia-de: es su inoperosidad, aquello que resulta de la desactivación del esquema potencia/acto. Existe un nexo esencial entre potencia-de-no e inoperosidad. Así como Josefina, a través de su incapacidad de cantar, no hace sino exhibir el silbido que todos los ratones saben hacer, pero que, de esa forma, ha sido «liberado de los lazos de la vida ordinaria» y mostrado en su «verdadera esencia», la potencia-de-no, suspendiendo el pasaje al acto, vuelve inoperosa a la potencia y la exhibe como tal. El poder no cantar es, ante todo, una suspensión y una exhibición de la potencia de cantar que no se satisface simplemente en el acto, sino que apela a sí misma. No existe una potencia de no cantar que preceda a la potencia de cantar y deba, por tanto, cancelarse para que la potencia pueda realizarse en el canto: la potencia-de-no es una resistencia interna a la potencia que impide que ésta se agote simplemente en el acto y la obliga a volverse hacia sí misma, a hacerse *potentia potentiae*, a poder la propia impotencia.

La obra –por ejemplo, *Las Meninas*– que resulta de la suspensión de la potencia, no representa sólo su objeto: presenta, junto a él, la potencia –el arte– con la que fue dibujado. Así, la gran poesía no dice sólo lo que dice, sino que dice también el hecho de que lo está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo. Y la pintura es la suspensión y la exposición de la potencia de la mirada, así como la poesía es la suspensión y la exposición de la lengua.

El modo en que nuestra tradición ha pensado la inoperosidad es la autorreferencia, la vuelta de la potencia sobre sí misma. En un célebre fragmento del libro Lambda de la *Metafísica*

(1074b, 15-35), Aristóteles afirma que «el pensamiento *[noesis,* el acto de pensar] es pensamiento del pensamiento *[noeseos noesis]».* La fórmula aristotélica no significa que el pensamiento sea objeto de sí mismo (si fuese así, se tendría —para parafrasear la terminología lógica—, por una parte, un metapensamiento y, por otra, un pensamiento-objeto, un pensamiento pensado y no pensante).

La aporía, como Aristóteles sugiere, concierne a la naturaleza misma del *nous* que, en el *De anima,* era definido como un ser de potencia («no tiene otra naturaleza que la de ser potente» y «no está en acto ninguno de los entes antes de pensar», *De anima* 429a, 21-24) y en el fragmento de la *Metafísica* se define, en cambio, como puro acto, *noesis* pura:

> Si piensa, pero piensa algo que lo gobierna, su esencia no será el acto del pensamiento *[noesis,* el pensamiento pensante], sino la potencia, y no será entonces la mejor de las cosas [...]. Si no es pensamiento pensante sino potencia, entonces la continuidad del acto de pensar le resultaría penosa.

La aporía se resuelve si recordamos que en el *De anima* el filósofo había escrito que el *nous,* cuando cada uno de los inteligibles se vuelve acto, «permanece, en cierto modo, en potencia [...] y puede entonces pensarse a sí mismo» *(De anima* 429b, 9-10). Mientras que en la *Metafísica* el pensamiento se piensa a sí mismo (se tiene, entonces, un acto puro), en el *De anima* se tiene, en cambio, una potencia que, en cuanto puede no pasar al acto, permanece libre, inoperosa, y puede, así, pensarse a sí misma: algo así como una potencia pura.

Este resto inoperoso de potencia es lo que hace posible el pensamiento del pensamiento, la pintura de la pintura, la poesía de la poesía.

Si la autorreferencia implica un exceso constitutivo de la potencia sobre toda materialización en el acto, entonces no debemos olvidar que pensar correctamente la autorreferencia

implica, sobre todo, la desactivación y el abandono del dispositivo sujeto/objeto. En el cuadro de Velázquez o de Tiziano, la pintura (la *pictura picta)* no es el objeto del sujeto que pinta (de la *pictura pingens)*, así como en la *Metafísica* de Aristóteles el pensamiento no es el objeto del sujeto pensante, lo que sería absurdo. Por el contrario, pintura de la pintura significa sólo que la pintura (la potencia de la pintura, la *pictura pingens*) está expuesta y suspendida en el acto de la pintura, así como la poesía de la poesía significa que la lengua está expuesta y suspendida en el poema.

Me doy cuenta de que el término «inoperosidad» no cesa de aparecer en estas reflexiones sobre el acto de creación. Quizá sea oportuno, llegados a este punto, que al menos intente delinear los elementos de algo que querría definir como una «poética –o una política– de la inoperosidad». He agregado el término «política» porque la tentativa de pensar de otra forma la *poiesis*, el hacer de los hombres, no puede no poner en cuestión también la forma en que concebimos la política.

En un fragmento de la *Etica Nicomachea* (1097b, 22 ss.), Aristóteles se pregunta cuál es la obra del hombre y sugiere, por un momento, la hipótesis de que el hombre carece de una obra propia, que es un ser esencialmente inoperoso:

> Tal y como para el flautista, para el escultor y para todo artesano *[technites]* y, en general, para todos aquellos que tienen una obra *[ergon]* y una actividad *[praxis]*, lo bueno *[tagathon]* y el bien *[to eu]* parecen [consistir] en esta obra, así debería ser también para el hombre, admitiendo que haya para él algo como una obra *[ti ergon]*. ¿O quizá [habría que decir] que para el carpintero o para el zapatero existe una obra y una actividad y que, en cambio, para el hombre [como tal] no existe ninguna, sino que ha nacido sin obra *[argos*, «inoperoso»]?

Ergon no significa en este sentido simplemente «obra», sino aquello que define la *energeia*, la actividad o el ser-en-acto

propio del hombre. En ese mismo sentido, Platón ya se había interrogado acerca de cuál sería el *ergon*, la actividad específica, por ejemplo, del caballo. La pregunta sobre la obra o la ausencia de obra del hombre tiene una dimensión estratégica decisiva, porque de ella depende no sólo la posibilidad de asignarle una naturaleza y una esencia propias, sino también, desde la perspectiva de Aristóteles, la de definir su felicidad y, por tanto, su política.

Naturalmente, Aristóteles abandona de inmediato la hipótesis de que el hombre sea un animal esencialmente *argos*, inoperoso, que ninguna obra y ninguna vocación pueden definir.

Querría en cambio proponerles que se tomaran en serio esta hipótesis, y consecuentemente pensaran en el hombre como el viviente sin obra. No se trata en ningún modo de una hipótesis peregrina, desde el momento en que, provocando el escándalo de los teólogos, de los politólogos y de los fundamentalistas de toda tendencia y partido, no deja de reaparecer en la historia de nuestra cultura. Querría citar sólo dos de sus reapariciones en el siglo xx, una en el ámbito de la ciencia, que es el extraordinario opúsculo de Ludwig Bolk, profesor de Anatomía de la Universidad de Ámsterdam, y que se titula *Das Problem der Menschwerdung* (*El problema de la antropogénesis*, 1926). Según Bolk, el hombre no deriva de un primate adulto, sino del feto de un primate que adquirió la capacidad de reproducirse. El hombre es, pues, una cría de primate que se constituyó en una especie autónoma. Eso explica el hecho de que, con respecto al resto de seres vivos, él sea y continúe siendo un ser de potencia que puede adaptarse a todos los ambientes, a todos los alimentos y a todas las actividades, sin que nada de eso pueda nunca agotarlo o definirlo.

La segunda, esta vez en el ambiente de las artes, es el singular opúsculo de Kazimir Malévich, *La pereza como verdad inalienable del hombre*, donde, en contra de la tradición que ve en el trabajo la realización del hombre, la inoperosidad se afirma como la «forma más alta de humanidad», en la que el blanco,

último estadio alcanzado por el suprematismo en pintura, se vuelve el símbolo más apropiado. Como todas las tentativas de pensar la inoperosidad, este texto, así como su precedente directo, el *Derecho a la pereza* de Lafargue, en cuanto define la inoperosidad sólo y *contra* el trabajo, queda prisionero en una determinación negativa del propio objeto. Mientras que para los antiguos el trabajo –el *negotium*– era definido de forma negativa con respecto a la vida contemplativa –el *otium*–, los modernos parecen incapaces de concebir la contemplación, la inoperosidad y la fiesta de otra forma distinta al reposo o a la negación del trabajo.

Dado que nosotros, por el contrario, buscamos definir la inoperosidad en relación a la potencia y al acto de creación, entonces no podemos pensarla como ociosidad o inercia, sino como una praxis o una potencia de un tipo especial que se mantiene constitutivamente en relación con la propia inoperosidad.

Spinoza, en la *Ética*, utiliza un concepto que me parece útil para comprender aquello de lo que estamos hablando. Llama *acquiescentia in se ipso*, «una alegría que nace de la contemplación del hombre de sí mismo y de su potencia de actuar» (IV, Prop. 52, Demostración). ¿Qué significa «contemplar la propia potencia de actuar»? ¿Qué es una inoperosidad que consiste en contemplar la propia potencia de actuar?

Se trata –creo– de una inoperosidad interna, por así decirlo, a la misma operación, de una praxis *sui generis* que, en la obra, expone y contempla ante todo la potencia, una potencia que no precede a la obra, sino que la acompaña y la hace vivir y la abre a la posibilidad. La vida, que contempla su propia potencia de actuar y de no actuar, se vuelve inoperoso en todas sus operaciones, vive sólo su vivibilidad.

Ahora se comprende la función esencial que la tradición de la filosofía occidental ha adjudicado a la vida contemplativa y a la inoperosidad: la praxis propiamente humana es aquella que, volviendo inoperosas las obras y las funciones específicas del viviente, las hace, por así decir, girar en el vacío y, de esta

forma, las abre a la posibilidad. Contemplación e inoperosidad son, en este sentido, los operadores metafísicos de la antropogénesis que, liberando al viviente humano de todo destino biológico o social y de toda tarea predeterminada, lo vuelven disponible para esa particular ausencia de obra que estamos acostumbrados a llamar «política» y «arte». Política y arte no son tareas ni «obras» solamente: nombran, sobre todo, la dimensión en que las operaciones lingüísticas y corpóreas, materiales e inmateriales, biológicas y sociales, se desactivan y se contemplan tal cual son.

Espero que llegados a este punto, aquello que denominé «poética de la inoperosidad» esté ahora, en cierta forma, más claro. Y, quizá, el modelo por excelencia de la operación que consiste en volver inoperosas todas las obras humanas sea la poesía. ¿Qué es la poesía, sino una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso? O, en los términos de Spinoza, el punto en que la lengua, que ha desactivado sus funciones utilitarias, descansa en sí misma, contempla su potencia de decir. En este sentido, la *Comedia* o los *Cantos* o *La semilla del llanto* son la contemplación de la lengua italiana; la sextina de Arnaut Daniel, la contemplación de la lengua provenzal; *Trilce* y los poemas póstumos de Vallejo, la contemplación de la lengua española; las *Iluminaciones* de Rimbaud, la contemplación de la lengua francesa; los *Himnos* de Hölderlin y la poesía de Trakl, la contemplación de la lengua alemana.

Y aquello que la poesía acomete con la potencia de decir, la política y la filosofía deben acometerlo con la potencia de actuar. Haciendo inoperosas las operaciones económicas y sociales, muestran qué es lo que puede el cuerpo humano, lo abren a un nuevo posible uso.

Spinoza ha definido la esencia de todas las cosas como el deseo, el *conatus*, de perseverar en su propio ser. Si es posible

expresar una pequeña reserva con respecto a ese gran pensamiento, diría que me parece que en esa idea, como habíamos visto en el acto de creación, habría que insinuar una pequeña resistencia. Es verdad, todas las cosas desean perseverar en su ser y se esfuerzan en hacerlo; pero, al mismo tiempo, resisten a ese deseo y, al menos por un instante, lo vuelven inoperoso y lo contemplan. Se trata, una vez más, de una resistencia interior al deseo, de una inoperosidad interior a la operación. Pero sólo ella confiere al *conatus* su justicia y su verdad. En una palabra –y esto es, al menos en el arte, el elemento decisivo–, la gracia.

VÓRTICES

El movimiento arquetípico del agua es la espiral. Si el agua que recorre el lecho de un río encuentra un obstáculo, ya sea una rama o el pilar de un puente, en correspondencia a ese punto se genera un movimiento en espiral que, si se estabiliza, asume la forma y la consistencia de un vórtice. Lo mismo puede ocurrir si son dos corrientes de agua, de temperatura y velocidad distintas, las que se encuentran: también ahí veremos formarse remolinos que parecen quedarse inmóviles en el flujo de las olas o de las corrientes. Pero también la ondulación que se forma sobre la cresta de la ola es un vórtice que, por efecto de la fuerza de gravedad, se rompe en espuma.

El vórtice tiene su propio ritmo, que ha sido paragonado al movimiento de los planetas en torno al Sol. Su interior se mueve a una velocidad más grande que su margen externo, así como los planetas rotan con mayor o menor velocidad según su distancia con respecto al Sol. En su movimiento de espiral, se alarga hacia abajo para después dirigirse hacia lo alto en una especie de íntima pulsación. Además, si se deja caer en el centro un objeto —por ejemplo, un pedazo de madera en forma de lanza—, mantendrá en su rotar constante la misma dirección, indicando un punto que es, por decirlo así, el norte del vórtice. El centro en torno al cual y hacia el cual el vórtice no cesa de girar es, sin embargo, un sol negro en el que está activa una fuerza de aspiración o de succión infinita. Para los científicos, ese fenómeno se puede expresar diciendo que, en el punto del vórtice donde el radio es igual a cero, la presión es igual a «menos infinito».

Reflexionemos sobre el estatuto especial de singularidad que define el vórtice: es una forma que se ha separado del flujo de

agua del que formaba y, de algún modo, aún forma parte, una región autónoma y cerrada en sí misma que obedece a leyes que le son propias; sin embargo, está estrechamente conectada al todo en el que está inmersa, hecha de la misma materia que continuamente se sustituye con la masa líquida que la circunda. Es un ser en sí mismo, pero no tiene una sola gota que le pertenezca, su identidad es absolutamente inmaterial.

Es sabido que Benjamin paragonó el origen a un vórtice:

> El origen *[Ursprung]* está en el flujo del devenir como un vórtice, y arrastra hacia él, a su propio ritmo, el material de la proveniencia *[Entstehung]* [...]. Lo originario quiere ser conocido como restauración, por una parte como restablecimiento y, por otra, como algo inacabado y no concluido. En cada fenómeno de origen se determina la figura, en la cual siempre, cada vez, una idea se confronta con el mundo histórico, hasta que el mundo se cumple en la totalidad de su historia. Porque el origen no emerge de la esfera de los hechos, sino que se refiere a su prehistoria y su poshistoria [...]. La categoría del origen no es, por tanto, como sostiene Cohen, una categoría puramente lógica, sino histórica.

Tratemos de tomar en serio la imagen del origen como vórtice. Ante todo, el origen cesa de ser algo que precede al devenir y queda separado de él en la cronología. Como el torbellino en el curso del río, el origen es contemporáneo del devenir de los fenómenos, de donde extrae su materia, y en los que, sin embargo, permanece de alguna forma autónomo y cerrado. Y porque acompaña al devenir histórico, tratar de comprender este último significará no llevarlo hacia atrás, hasta un origen separado en el tiempo, sino sostenerlo y confrontarlo con algo que, como un vórtice, sigue presente en él.

La comprensión de un fenómeno es más clara si no se considera su origen en un punto remoto en el tiempo. El *arché*, el origen en vórtice que la investigación arqueológica busca

alcanzar, es un a priori histórico que permanece inmanente ante el devenir, y continúa activo en él. Y también en el curso de nuestra vida, el vórtice del origen permanece hasta el final presente, acompaña nuestra existencia en cada instante, silenciosamente. En algunas ocasiones está más próximo, en otras se aleja hasta tal punto que no logramos asirlo ni escuchar su fuente secreta. Pero, en los momentos decisivos, nos toma y nos arrastra dentro de él y, entonces, de golpe, nos damos cuenta de que no somos más que un fragmento del inicio que continúa girando en ese abismo del que proviene nuestra vida, y nos hace rodar dentro hasta que no alcanza —a menos que el azar nos lance fuera— el punto de presión negativa infinita y desaparece.

Hay seres que sólo desean dejarse engullir por el vórtice del origen. Otros, en cambio, que mantienen con el origen una relación reticente y suspicaz, ingeniándoselas, en la medida de lo posible, para no ser absorbidos por el maelstrom. Otros, finalmente, más cobardes o más ignorantes, que nunca se han atrevido a echar dentro una mirada.

Los dos estados extremos de los líquidos —del ser— son la gota y el vórtice. La gota es el punto en que el líquido se separa de sí, entra en éxtasis (el agua cayendo o salpicando se separa en el extremo en gotas). El vórtice es el punto en que el líquido se concentra sobre sí, gira y va hasta el fin dentro de sí mismo. Existen seres-gota y seres-vórtice, criaturas que con todas sus fuerzas buscan separarse en el exterior, y otros que obstinadamente se vuelcan sobre sí mismos, penetrando siempre más adentro. Pero es curioso que también la gota, al volver a caer en el agua, produzca un vórtice, se haga abismo y voluta a la vez.

Debemos concebir el sujeto no como una sustancia, sino como un vórtice en el flujo del ser. No tiene otra sustancia que la del único ser, pero con respecto a él posee una figura, una manera y un movimiento que le pertenecen y le son propios. Y es en ese

sentido como debemos concebir la relación entre la sustancia y sus modos. Los modos son remolinos en el campo infinito de la sustancia que, profundizando y girando sobre sí misma, se subjetiviza, toma conciencia de sí, sufre y goza.

Los nombres –y todo nombre es un nombre propio o un nombre divino– son vórtices en el devenir histórico de la lengua, remolinos en los que la tensión semántica y comunicativa del lenguaje se abisma en sí misma hasta volverse igual a cero. En el nombre ya no decimos –o todavía no decimos– nada. Sólo llamamos.

Y quizá por eso, en la representación ingenua del origen del lenguaje imaginamos que primero están los nombres, discretos y aislados como en un diccionario, y que luego nosotros los combinamos para formar el discurso. Una vez más, esta imaginación pueril se vuelve perspicaz si comprendemos que el nombre es, en realidad, un vórtice que horada e interrumpe el flujo semántico del lenguaje, no sólo para abolirlo. En el vórtice de la nominación, el signo lingüístico, girando y profundizando en sí mismo, se intensifica y se exaspera hasta el extremo, para después dejarse reabsorber en el punto de presión infinita en donde desaparece como signo, para luego reaparecer por el otro extremo como nombre puro. Y el poeta es quien se sumerge en ese vórtice en el que todo, para él, se vuelve nombre. Debe retomar una a una las palabras significantes del flujo del discurso y arrojarlas en el abismo, para luego rencontrarlas en la lengua vulgar ilustre del poema como nombres. Los nombres son algo que alcanzamos –si los alcanzamos– sólo después de haber descendido hasta el final en el vórtice del origen.

¿EN EL NOMBRE DE QUÉ?

Hace muchos años, en un país no lejano de Europa en el que la situación política era desesperada y la gente vivía deprimida e infeliz, pocos meses antes de la revolución que llevó a la caída del soberano, circulaban cintas en las que se escuchaba a una voz gritar:

> ¡En el nombre de Dios clemente y misericordioso! ¡Despertad! Desde hace diez años el soberano habla de desarrollo y, sin embargo, la nación carece de los bienes de primera necesidad. Nos hace promesas para el futuro, pero la gente sabe que las promesas del soberano son palabras vanas. Las condiciones espirituales y materiales del país son desesperadas. Me dirijo a vosotros, estudiantes, obreros, campesinos, comerciantes y artesanos, para invitaros al combate, a formar un movimiento de oposición. El fin del régimen está próximo. ¡Despertad! ¡En el nombre de Dios clemente y misericordioso!

Esa voz fue escuchada por la gente oprimida e infeliz, y el soberano corrupto fue obligado a huir. También en nuestro país la gente está triste y es infeliz, aquí la vida política también es apática y desesperada. Pero mientras aquella voz hablaba en el nombre de algo –en el nombre de Dios clemente y misericordioso–, ¿en el nombre de quién o de qué puede elevarse aquí una voz, y hablar? Porque no basta con que quien habla diga cosas verdaderas y exprese opiniones que puedan ser compartidas. Para que su palabra sea verdaderamente escuchada debe hablar en el nombre de algo. En toda cuestión, en todo discurso, en toda conversación, en último análisis la pregunta decisiva es: ¿en el nombre de qué estamos hablando?

Durante siglos, también en nuestra cultura las palabras decisivas fueron pronunciadas, para bien y para mal, en el nombre de Dios. En la Biblia, no sólo Moisés sino todos los profetas, y Jesús mismo, hablan en el nombre de Dios. En ese nombre se han edificado las catedrales góticas y pintado los frescos de la Capilla Sixtina, y por amor a ese nombre fueron escritas la *Divina Comedia* y la *Ética* de Spinoza. Y también en los momentos cotidianos de desesperación o de alegría, de rabia o de esperanza, era en el nombre de Dios que se profería o se escuchaba la palabra. Pero también es verdad que en el nombre de Dios se emprendieron las Cruzadas, y se persiguió a los inocentes.

Desde hace tiempo los hombres han dejado de hablar en el nombre de Dios. Los profetas –y quizá con razón– no gozan de buena prensa, y aquellos que piensan y escriben no querrían que sus palabras fuesen consideradas como profecías. Aun los sacerdotes dudan en invocar el nombre de Dios fuera de la liturgia. En su lugar, los expertos hablan en el nombre de los saberes y las técnicas que representan. Pero hablar en el nombre de nuestro saber o de nuestra propia competencia no es hablar en el nombre de algo. Aquel que habla en el nombre de un saber o de una técnica, por definición no puede hablar más allá de los confines de ese saber y de esa técnica. Y frente a la urgencia de nuestras preguntas y a la complejidad de nuestra situación, sentimos oscuramente que ninguna técnica, que ningún saber parcial pueden pretender darnos una respuesta. Por ello, aun si estamos obligados a escucharlos, no creemos, no podemos creer en las razones de los técnicos y de los expertos. La «economía» y la técnica pueden –quizá– tomar el lugar de la política, pero no pueden darnos el nombre en nombre del cual hablar. Por eso, aún podemos nombrar las cosas, pero ya no podemos hablar *en el* nombre.

Eso vale también para el filósofo cuando pretende hablar en el nombre de un saber que coincide con una disciplina académica. Si la palabra de la filosofía tenía un sentido, sólo era porque

no hablaba a partir de un saber, sino desde la conciencia de un no saber, es decir, a partir de la suspensión de toda técnica y de todo saber. La filosofía no es un ámbito disciplinario, sino una intensidad que puede de golpe animar cualquier ámbito del conocimiento y de la vida, constriñéndolo a enfrentarse con sus propios límites. La filosofía es el estado de excepción declarado en todo saber y en toda disciplina. Ese estado de excepción se llama verdad. Pero no hablamos en el nombre de la verdad. La verdad es el contenido de nuestro discurso. No podemos hablar en el nombre de la verdad, sólo podemos decir lo verdadero. ¿En nombre de qué puede hoy hablar el filósofo?

Esta pregunta también es válida para el poeta. ¿En el nombre de quién o de qué, y a quién o a qué puede dirigirse él hoy? La posibilidad de una sacudida de la existencia histórica de un pueblo —se ha dicho— parece haber desaparecido. El arte, la filosofía, la poesía, la religión no están ya en grado, al menos en Occidente, de asumir la vocación histórica de un pueblo para impulsarlo a una nueva tarea —y no se dice que esto sea un mal—. Arte, filosofía, poesía y religión han sido transformados en espectáculos culturales y han perdido toda eficacia histórica. Son nombres de los cuales se habla, pero no palabras proferidas en el nombre.

Cualesquiera que sean las razones que nos han llevado a esto, sabemos que ya no podemos hablar en el nombre de Dios. Y, lo hemos visto, ni siquiera en el nombre de la verdad, porque la verdad no es un nombre, sino un discurso. Y es la ausencia de un nombre lo que hace tan difícil, para quien tenga algo que decir, tomar la palabra. Sólo hablan los astutos y los imbéciles, que lo hacen en el nombre del mercado, de la crisis, de pseudociencias, de siglas, de partidos y ministerios, casi siempre sin tener nada que decir.

Quien encuentra al final el coraje para hablar, sabe que habla —o, potencialmente, que calla— en el nombre de un nombre que falta.

Hablar –o callar– en el nombre de algo que falta, significa experimentar o plantear una exigencia. En su forma pura, la exigencia es siempre exigencia de un nombre ausente. Y, viceversa, el nombre ausente exige de nosotros que hablemos en su nombre.

Se dice que una cosa exige la otra cuando, si la primera es, la segunda también lo será sin que la primera la implique lógicamente o la constriña a existir. Lo que exige la exigencia es, de hecho, no la realidad, sino la posibilidad de algo. La posibilidad que se vuelve objeto de una exigencia es, sin embargo, más fuerte que cualquier realidad. Por eso, el nombre que falta exige la posibilidad de la palabra aun si nadie da el primer paso para proferirla. Pero aquel que se decide finalmente a hablar –o a callar– en el nombre de esta exigencia, no necesita, para su palabra o para su silencio, de ninguna otra legitimación.

Para los cabalistas, los hombres pueden hablar porque su lengua contiene el nombre de Dios («nombre de Dios» es una tautología, porque en el judaísmo Dios *es* el nombre, el *shem ha-mephorash*). La Torá, de hecho, no es otra cosa que la combinación de las letras del nombre de Dios; literalmente, está hecha de nombres divinos. Por eso, escribe Scholem, «el nombre de Dios es el nombre esencial que constituye el origen de todas las lenguas».

Si dejamos de lado las preocupaciones de los cabalistas, entonces podemos decir que hablar en el nombre de Dios significará hablar en el nombre de la lengua. Esto, única y precisamente, es lo que define la dignidad del poeta y del filósofo, es decir, que hablan sólo en el nombre de la lengua. ¿Qué sucede entonces cuando, en la modernidad, el nombre de Dios comienza a retirarse de la lengua de los hombres? ¿Qué es una lengua de la cual ha desaparecido el nombre de Dios? La respuesta –precisa e inesperada– de Hölderlin es: la lengua de la poesía, la lengua sin nombre. «El poeta», escribe, «no necesita de armas / ni de astucias mientras la ausencia de Dios lo ayude».

Para el poeta la exigencia tenía un nombre: pueblo. Como Dios, del cual muchas veces es sinónimo, el pueblo es, para el poeta, siempre objeto y, al mismo tiempo, sujeto de una exigencia. De ahí el nexo constitutivo entre el poeta y la política, y de ahí la dificultad en la que se ve inmersa, en un cierto punto, la poesía. Porque si bien el pueblo, precisamente por ser objeto de una exigencia, sólo puede estar ausente, en el umbral de la modernidad esa ausencia crece hasta revelarse intolerable. La poesía de Hölderlin marca el punto en el que el poeta, que vive como una catástrofe la ausencia del pueblo –y de Dios–, busca refugio en la filosofía, debe hacerse filósofo. Revierte así la ausencia en «ayuda» («mientras la ausencia de Dios lo ayude»). Sin embargo, esta tentativa sólo puede tener éxito si el filósofo se vuelve poeta. Poesía y filosofía sólo pueden comunicar, de hecho, en la experiencia de la ausencia del pueblo. Si tomamos el término griego para «pueblo», *demos*, y llamamos a esta experiencia «ademia», entonces la ademia es, para el poeta y para el filósofo –mejor, para el poeta-filósofo o para el filósofo-poeta–, el nombre del nexo indisoluble que une poesía y filosofía y, además, el nombre de la política en la que se encuentra viviendo (la *demo*cracia en la cual hoy vivimos es esencialmente a*demia)*; es, por tanto, una palabra vacía.

Y si el poeta y el filósofo hablan en el nombre de la lengua, entonces ahora deben hablar en el nombre de una lengua sin pueblo (es el proyecto de Canetti y de Celan: escribir en una lengua alemana que no tiene ninguna relación con el pueblo alemán, salvar la lengua alemana de su propio pueblo).

Que los dos compañeros de Hölderlin –Hegel y Schelling– no hayan querido hacerse poetas (lo que no significa escribir poesía, sino experimentar la misma catástrofe que, a partir de un cierto punto, hace pedazos la lengua de Hölderlin), no carece de interés. La filosofía moderna ha fracasado en su tarea política porque ha traicionado su tarea poética, no ha querido o no ha sabido arriesgarse en la poesía. Heidegger intentó pagar la deuda que la filosofía, de esta forma, había contraído

con Hölderlin, pero no logró volverse un poeta, tuvo temor del «accidente ferroviario» que sentía aproximarse en su lengua. Por eso, también para él, los nombres estuvieron ausentes; por eso, al final, tuvo que invocar un dios innominado («Sólo un dios puede salvarnos»).

Podemos hablar –o callar– sólo a partir de la conciencia de nuestra ademia. Pero quien ha debido renunciar al pueblo –y no podía actuar de otra forma–, sabe que ha perdido el nombre de la palabra, sabe que no puede ya hablar en su nombre. Sabe –sin lamento ni resentimientos– que la política ha perdido su lugar, que las categorías de lo político se han derrumbado por todas partes. Ademia, anomia, anarquía son sinónimos. Y que sólo intentando nombrar el desierto que crece en la ausencia del nombre recuperará –tal vez– la palabra. Si el nombre era el nombre del lenguaje, ahora él habla en un lenguaje sin nombre. Y sólo el que ha callado largo tiempo en el nombre puede hablar en el sin-nombre, en el sin-ley, en el sin-pueblo. Anónimamente, anárquicamente, aprosódicamente. Sólo él tiene acceso a la política, a la poesía por venir.

PASCUA EN EGIPTO

Por razones que, espero, serán evidentes, querría situar esta breve reflexión bajo el título de «Pascua en Egipto». Existe una frase en la correspondencia entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan que me ha conmovido de forma especial. Ignoro si ya se ha reparado en ella, pero creo que esa frase permite comprender de una forma diversa la vida y la poesía de Celan (la vida *y* la poesía, que él nunca quiso ni pudo separar).

La frase en cuestión está en la carta de Celan a Max Frisch, fechada el 15 de abril de 1959, como respuesta a la invitación de Frisch y de Ingeborg Bachmann para que los visitara en Uetikon. Para declinar o, mejor, para posponer la invitación hasta más tarde, Celan explica que debe ir a Londres «para la Pascua judía de una tía» y, agrega, «si bien no recuerdo haber salido nunca de Egipto, celebraré esta fiesta en Inglaterra».[8]

«Si bien no recuerdo haber salido nunca de Egipto, celebraré esta fiesta en Inglaterra». Querría intentar reflexionar sobre lo Imposible, casi lo Impensable que está contenido en esta frase, y sobre la paradójica situación del judaísmo (y de Celan en el judaísmo) que ahí está implícita.

Celan se sitúa como judío en Egipto, es decir, como antecediendo o, en todo caso, como no participando del éxodo de los judíos de Egipto bajo la guía de Moisés, que la Pascua judía conmemora y celebra.

8. Ingeborg Bachmann y Paul Celan, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, ed. it. dirigida por F. Maione, nottetempo, Roma, 2010, p. 201 [trad. cast. de Griselda Mársico y Horacio Zabaljáuregui, *Tiempo del corazón. Correspondencia Ingeborg Bachmann-Paul Celan*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2012].

Se trata de algo mucho más radical que la reivindicación de la *galut*, del exilio y de la diáspora, que los judíos asocian comúnmente a la segunda destrucción del Templo. Celan se coloca fuera del éxodo, en un judaísmo sin Moisés y sin Ley. Se ha quedado en Egipto, no queda claro en calidad de qué, si prisionero, si libre o si esclavo; lo único cierto es que la única morada que conoce es Egipto. No creo que sea posible imaginar un judaismo más lejano al ideal sionista.

Sólo después de haber leído esa frase, comprendí otra afirmación de Celan que me había sido transmitida por el gran pintor Avigdor Arikha, nacido también él en Czernowitz, y también deportado. Eran los años de los primeros combates en Palestina, y Avigdor, que se había enrolado en las tropas sionistas, exhortaba a Celan a hacer lo mismo por la patria común. La respuesta de Celan fue simplemente: «Mi patria es Bucovina». Recuerdo que Arikha, contándome el episodio años después, no lograba comprender el sentido de tal afirmación. ¿Cómo podía un judío pretender que su patria fuese Bucovina?

Creo que, si hubiese podido conocer la frase de Celan sobre su no-salida de Egipto, Avigdor lo habría comprendido. Para quien se ha quedado en Egipto, ni siquiera Jerusalén, la ciudad davídica, podía ser la patria. Por eso cuando, en un poema de 1968 o 1969, Celan invoca Jerusalén («Álzate, Jerusalén, ahora / levántate»), se refiere a sí mismo como aquel «que ha cortado los vínculos contigo» (el alemán es aún más fuerte: *wer das Band zerschnitt zu dir hin*, «quien ha desgarrado desde lo alto hasta lo profundo»). E llana Shmueli, recordando la breve, intensa estancia de Celan en Jerusalén algunos meses antes de su muerte, escribe: «Sabía que no podía pertenecer a este sitio, y eso lo golpeó de forma dolorosísima, casi huyó».

Más allá de la situación paradójica de un judaísmo egipcio, la frase contiene otra imposibilidad mucho más vertiginosa: Celan, que nunca salió de Egipto, que en todas partes –París,

Londres, Czernowitz o Jerusalén— permanece en Egipto, debe celebrar Pesach, la fiesta que conmemora la salida de Egipto.

Es sobre esta tarea imposible —celebrar Pesach en Egipto— que querría reclamar vuestra atención, porque creo que nos permitiría situar el lugar no sólo de la vida de Celan, sino también y, sobre todo, el de su poesía.

No es sorprendente, llegados a este punto, que la correspondencia con Ingeborg se abra con un poema dedicado a ella que lleva por título (subrayado) «En Egipto». Poema escrito en Egipto, como todos los poemas de Celan, y dirigido a una «extranjera» que, como nos informa una carta posterior, se volverá, en cierta forma, el fundamento y la justificación para escribir poesía en Egipto.[9]

Creo que existe una correspondencia esencial entre la celebración de la Pascua en Egipto y la situación de la poesía de Celan. Comunican en la misma atopia cuyo nombre es Egipto.

Esta correspondencia se vuelve aún más evidente si se recuerda la particular importancia que el término Pesach, «Pascua», tiene para Celan. Sabemos que todo judío ortodoxo recibe en el octavo día después de su nacimiento un nombre secreto, su «nombre judío», que le es transmitido sólo oralmente y utilizado, sobre todo, en las celebraciones religiosas.

Celan, que había sido registrado en su acta de nacimiento con el nombre de Paul, recibió ocho días después como nombre secreto Pesach. Su nombre en la alianza con Abraham era Pesach (y no Paul) Antschel. Todavía un año antes de su muerte, Celan lo recordaba «con solemnidad» a Ilana Shmueli. Todo eso se sabe, pero quizá no todos saben que su suicidio, en abril de 1970, ocurrió durante las festividades de Pesach.

Celan, que nunca salió de Egipto, está obligado por su propio nombre a la imposibilidad de celebrar la Pascua en Egipto. Su poesía —como su nombre— es la «Pascua en Egipto».

9. Cfr. la carta de Celan a Bachmann del 31 de octubre de 1957, ibíd., pp. 78-79.

Pero ¿qué es una Pascua –es decir, una conmemoración del éxodo– que se celebra permaneciendo en Egipto?

Creo que todo lo que Celan ha escrito en repetidas ocasiones sobre la imposibilidad y, al mismo tiempo, sobre la necesidad de su tarea poética, sobre su permanecer en el mutismo, pero también sobre el atravesar ese mutismo (tarea que la «extranjera» Ingeborg parece compartir, desde el inicio hasta el fin), creo que esa tarea se ilumina de manera particular si se lo relaciona con la Pascua celebrada en Egipto.

«Pascua en Egipto» es, en ese sentido, la rúbrica bajo la cual se escribe toda la obra de Paul (Pesach) Celan.

SOBRE LA DIFICULTAD DE LEER

Querría hablaros no de la lectura y de los riesgos que comporta, sino de un riesgo que es todavía anterior, es decir, de la dificultad o de la imposibilidad de leer; querría intentar hablaros no de la lectura, sino de la ilegibilidad.

Todos vosotros habéis experimentado aquellos momentos en los que quisiéramos leer, pero no lo logramos, en los que nos obstinamos en hojear las páginas de un libro, pero el volumen literalmente se cae de nuestras manos.

En los tratados sobre la vida de los monjes, ése era precisamente el riesgo por excelencia al cual un monje podía sucumbir: la acedía, el demonio meridiano, la tentación más terrible que amenaza a los *homines religiosi* se manifiesta sobre todo en la imposibilidad de leer. Ésta es la descripción que hace san Nilo:

> Cuando el monje atacado por la acedia intenta leer, inquieto, interrumpe la lectura y, un minuto después, se sumerge en el sueño; se talla el rostro con las manos, extiende sus dedos y lee algunas líneas más, mascullando el final de cada palabra que lee; y, mientras tanto, se llena la cabeza con cálculos ociosos, cuenta el número de páginas que le restan por leer y las hojas de los cuadernos, y comienza a odiar las letras y las hermosas miniaturas que tiene frente a sus ojos, hasta que por fin cierra el libro y lo utiliza como almohada para su cabeza, cayendo en un sueño breve y profundo.

La salud del alma coincide con la legibilidad del libro (que es también, en el Medievo, el libro del mundo); el pecado, con la imposibilidad de leer, con que el mundo se vuelva ilegible.

Simone Weil hablaba, en este sentido, de una lectura del mundo y de una no lectura, de una opacidad que resiste toda interpretación y toda hermenéutica. Quisiera que pusieseis atención a vuestros momentos de no lectura y de opacidad, cuando el libro del mundo cae de vuestras manos, porque la imposibilidad de leer os concierne tanto como la lectura y, quizá, es igual o aún más instructiva que ésta.

Existe también otra imposibilidad de leer aún más radical, que hasta no hace muchos años era bastante común. Me refiero a los analfabetos, esos hombres olvidados demasiado rápido, que tan sólo hace un siglo eran, al menos en Italia, la mayoría. Un gran poeta peruano del siglo xx ha escrito en un poema: «por el analfabeto a quien escribo». Es importante comprender el sentido de «por»: no tanto «para que el analfabeto me lea», dado que por definición no podrá hacerlo, sino «en su lugar», como Primo Levi decía dar testimonio por aquellos que, en la jerga de Auschwitz, eran llamados los musulmanes, es decir, los que no podían ni habrían podido testimoniar, porque poco después de haber ingresado en el campo habían perdido toda conciencia y toda sensibilidad.

Quisiera que reflexionarais sobre el estatuto especial de un libro que está destinado a ojos que no pueden leerlo, y que ha sido escrito por una mano que, en cierto sentido, no sabe escribir. El poeta o el escritor que escriben para el analfabeto o el musulmán intentan escribir aquello que no puede ser leído: sobre el papel colocan lo ilegible. Pero precisamente eso hace que su escritura se vuelva más interesante que la escritura concebida para los que saben o pueden leer.

Existe otro caso de no lectura del que querría hablarles. Me refiero a los libros que no han encontrado lo que Benjamin llamaba la hora de la legibilidad, que han sido escritos y publicados, pero están –quizá para siempre– a la espera de ser leídos. Podría nombrar, y también cada uno de vosotros, pienso, libros que merecían ser leídos y no lo han sido, o lo han

sido sólo por muy pocos lectores. ¿Cuál es el estatuto de estos libros? Pienso que, si estos libros son realmente buenos, no debemos hablar de una espera, sino de una exigencia. Esos libros no esperan, sino que exigen ser leídos, aun si no lo han sido y no lo serán jamás. La exigencia es un concepto muy interesante, que no se refiere al ámbito de los hechos, sino a una esfera superior y más decisiva, cuya naturaleza puede cada uno de vosotros precisar a su gusto.

Pero ahora querría dar un consejo a los editores y a todos aquellos que se ocupan de los libros: dejad de mirar las infames, sí, infames clasificaciones de los libros más vendidos y —presumiblemente— más leídos y, en cambio, tratad de construir en vuestra mente una clasificación de libros que merecen ser leídos. Sólo una editorial fundada en esta clasificación mental podría hacer que el libro saliera de la crisis que —por lo que escucho decir y repetir— está atravesando.

Un poeta en una ocasión resumió su poética en la fórmula: «Leer lo que nunca ha sido escrito». Se trata, como podéis ver, de una experiencia en cierto modo simétrica a la del poeta que escribe para el analfabeto que no puede leerlo: a la escritura sin lectura corresponde, aquí, una lectura sin escritura. A condición de precisar que también los tiempos han sido invertidos: ahí, una escritura a la que no sigue ninguna lectura; aquí, una lectura que no está precedida por ninguna escritura.

Pero quizá en ambas formulaciones se habla de algo semejante, es decir, de una experiencia de la escritura y de la lectura que pone en cuestión la representación que casi siempre hacemos de estas dos prácticas, tan estrechamente ligadas entre sí que se oponen y, al mismo tiempo, reenvían a algo ilegible e inescribible que las precede y que no cesa de acompañarlas.

Habréis comprendido que me refiero a la oralidad. Nuestra literatura nace íntimamente ligada a la oralidad. Porque ¿qué hace Dante cuando decide escribir en lengua vulgar, sino precisamente escribir lo que nunca ha sido leído y leer lo que

nunca ha sido escrito, es decir, aquel *parlar materno* analfabeto que existía sólo en la dimensión oral? E intentar poner por escrito el hablar materno lo obliga no sólo a transcribirlo sino, como todos sabéis, a inventar aquella lengua de la poesía, aquel vulgar ilustre que no existe en ninguna parte y, como la pantera de los bestiarios medievales, «expande por todas partes su perfume, pero no reside en ningún lugar».

Creo que no es posible comprender correctamente el gran florecimiento de la poesía italiana del siglo xx si no se advierte en ella algo como un reclamo de aquella ilegible oralidad que, dice Dante, «sola y única, está primera en la mente». Si no se entiende, claro, que está acompañada también de un extraordinario florecimiento de la poesía en dialecto. Quizá toda la literatura italiana del siglo xx está atravesada por una memoria inconsciente, casi por una afanosa conmemoración del analfabetismo. Quien ha tenido entre sus manos uno de esos libros a cuyas páginas escritas –o, mejor, transcritas– en dialecto se opone la traducción en italiano, no ha podido no preguntarse, mientras sus ojos recorrían inquietos ambas páginas, si el lugar verdadero de la poesía no estaría, por azar, no en una página o en la otra, sino en el espacio vacío entre ambas.

Y querría concluir esta breve reflexión sobre la dificultad de la lectura preguntándome si eso que llamamos poesía no es, en realidad, algo que incesantemente vive, trabaja y sustenta la lengua escrita para restituirla a aquello ilegible de donde proviene, y hacia lo cual se mantiene en viaje.

DEL LIBRO A LA PANTALLA. ANTES Y DESPUÉS DEL LIBRO

El último curso de Roland Barthes en el Collège de France se titula *La preparación de la novela.* Desde las primeras páginas, y casi como un presagio de la muerte inminente, Barthes evoca el momento de la vida en que se comienza a comprender que ser mortales no es un sentimiento vago, sino una evidencia. Y, con ello, recuerda la decisión que tomó algunos meses antes de dedicarse, de una forma nueva, a la escritura, de «escribir como si nunca lo hubiese hecho».

El tema del curso corresponde, de cierta forma, a esta decisión. Barthes lo compendia en la fórmula «querer-escribir», que designa el período «mal definido, mal estudiado», que precede a la redacción de la obra. En particular, ya que el curso está dedicado a la «preparación de la novela», evoca, sin profundizar, el problema de la relación entre «el fantasma de la novela» y las notas preparatorias, los fragmentos, los apuntes y, finalmente, el pasaje de la novela-fragmento a la novela propiamente dicha.

Este tema tan importante y tan «mal estudiado» es, sin embargo, repentinamente abandonado, y Barthes comienza a hablar inesperadamente del haiku japonés, un género poético que conocemos sólo bajo su forma rígidamente codificada; nada podemos imaginar mucho menos adaptado para indagar lo que se anunciaba en el título, y que más bien podríamos resumir en la fórmula «el antes del libro o del texto».

Utilizaré esta fórmula –«el antes del libro»– para referirme a todo lo que precede al libro y a la obra finalizada, a ese limbo, a ese premundo o submundo de fantasmas, borradores, apuntes, cuadernos, bocetos, versiones a los que nuestra cultura

no logra otorgar un estatuto legítimo ni una apariencia gráfica adecuados, probablemente porque sobre nuestra idea de creación y de obra está el paradigma teológico de la creación divina del mundo, de ese *fiat* incomparable que, según lo que sugieren los teólogos, no es un *facere de materia*, sino un *creare ex nihilo*, una creación que no está precedida de ninguna materia, y que se cumple instantáneamente, sin dudas ni arrepentimientos, por un acto gratuito e inmediato de la voluntad. Antes de crear el mundo, Dios no hizo borradores ni tomó apuntes –de hecho, el problema del «antes de la creación», la pregunta sobre qué hacía Dios antes de crear el mundo, en teología, es un argumento prohibido–. El Dios cristiano es hasta tal punto un Dios esencial y constitutivamente creador, que a los paganos y a los gnósticos que le hacían esa pregunta incómoda, san Agustín los podía rebatir sólo irónicamente con una amenaza que, en realidad, revela una imposibilidad de responder: «Dios tallaba bastones para dar golpes a quienes hacían preguntas ilícitas».

Aunque a san Agustín no le agrade –ni a Lutero, que muchos siglos después retomaría casi con las mismas palabras sus argumentos–, en teología las cosas no son tan simples. Según una tradición de origen platónica, que debía ejercer una profunda influencia sobre la idea de creación artística en el Renacimiento, Dios poseía desde siempre en su mente la idea de todas las criaturas que habría de crear. Aun si no se puede hablar de una materia ni de un esbozo, hay en Dios algo que precede a la creación, un «antes» inmemorial de la obra que se habría cumplido febrilmente en el Hexamerón bíblico. Y la cábala conoce una tradición según la cual Dios habría creado el mundo de la nada, es decir, la nada es la materia con la que ha hecho su creación, la obra divina está literalmente hecha de nada.

Es sobre este premundo obscuro, sobre esta materia impura y prohibida, que querría tratar de arrojar una mirada con la intención de poner en duda la forma en que pensamos

generalmente no sólo el acto de creación, sino también la obra terminada, y el libro en el que esa obra toma forma.

En 1927, Francesco Moroncini publica una edición crítica de los *Cantos* de Leopardi. Se trata de una de las primeras veces en que el filólogo, en lugar de limitarse a dar el texto crítico de cada poema, publica, a través de una serie de recursos tipográficos, no sólo el manuscrito de cada canto en su materialidad y con todos sus detalles, con correcciones, variantes, anotaciones y apostillas del autor, sino que publica también las primeras versiones de los poemas y, cuando existen, sus «primeros impulsos en prosa». El lector, al inicio, está desorientado, porque esas composiciones perfectas que estaba acostumbrado a leer de un golpe pierden toda consistencia familiar, se dilatan y se extienden por páginas enteras, lo que permite al lector recorrer hacia atrás el proceso temporal que condujo a la escritura de los poemas. Pero, de igual forma, con esa prolongación a través del tiempo y del espacio, el poema parece haber perdido su identidad y su lugar: ¿dónde están *Le ricordanze,* dónde el *Canto notturno,* dónde *L'infinito?* Restituidos al proceso de su génesis, los poemas ya no son legibles como un todo unitario, de la misma forma en que nosotros no podríamos reconocer un retrato donde el pintor hubiese pretendido representar, al mismo tiempo, las diferentes edades de un mismo rostro.

He evocado lo que se ha llamado «el primer impulso en prosa» que, en ciertos casos, por ejemplo *El himno a los patriarcas,* ha sido conservado. ¿Qué son esas pequeñas páginas enigmáticas en prosa, que parecen una paráfrasis torpe y mal escrita de los *Cantos* y que, sin embargo, contienen, con toda probabilidad, el núcleo de magma ardiente y casi el embrión vivo de la poesía? ¿Cómo debemos leer esas páginas? ¿Con un ojo en el texto terminado para tratar de comprender de qué forma un organismo perfecto ha podido desarrollarse a partir de un fragmento tan insignificante, o en ellas mismas, como si

contrajeran milagrosamente en pocas líneas el impulso que surge y el dictado de la poesía?

El problema se complica posteriormente si pensamos en los borradores o en los esbozos, tanto en la literatura como en las artes plásticas, a los que al impulso original no siguió ninguna obra completa. Los diarios de Kafka están llenos de inicios –a veces brevísimos– de relatos jamás escritos, y en la Historia del Arte encontramos muchas veces esbozos que suponemos que se refieren a un cuadro que nunca fue pintado. ¿Debemos evocar la obra ausente, proyectando arbitrariamente los esbozos y los apuntes hacia un futuro imaginario, o debemos apreciarlos, como parece más justo, en sí mismos? Es evidente que esta pregunta implica que se revoque sin reservas la diferencia, que suponemos evidente, entre la obra terminada y el fragmento. ¿Qué marca la diferencia, por ejemplo, entre los libros y los artículos publicados por Simone Weil y sus cuadernos de fragmentos póstumos, que muchos consideran su obra más importante, o, en todo caso, aquella en la que se expresa de forma más acabada? Edgar Wind, en esa pequeña obra maestra que es *Arte y Anarquía*, recuerda que los románticos, de Friedrich Schlegel a Novalis, estaban convencidos de que los fragmentos y los esbozos eran superiores a la obra terminada, y dejaban por ello intencionadamente sus escritos en un estado fragmentario. Y no muy diferente debía de ser la intención de Miguel Ángel cuando decidió dejar sin terminar las esculturas de la Sagrestia Nova.

Es instructivo señalar, en esta perspectiva, que desde hace algunos decenios asistimos a un cambio radical en la ecdótica, es decir, en la ciencia que se ocupa de la edición de los textos. En la tradición de la filología de Lachmann, los editores tenían la ambición de reconstruir un texto crítico, único y, en la medida de lo posible, definitivo. Quien haya tenido entre sus manos la gran edición de Hölderlin publicada hace poco en Alemania, o aquella todavía en curso de las obras de Kafka, sabe que, llevando al extremo el método de Moroncini,

reproducen todos los estadios de los manuscritos sin hacer ninguna distinción entre las distintas versiones y sin limitar las variantes y las versiones abandonadas al aparato crítico. Eso implica una transformación decisiva en la forma de concebir la identidad de la obra. Ninguna de las diferentes versiones es el «texto», pues éste se presenta como un proceso temporal potencialmente infinito –tanto hacia el pasado, del cual incluye todo esbozo, versión y fragmento, como hacia el futuro– cuya interrupción en un cierto punto de su historia, debida a cuestiones biográficas o por decisión del autor, es puramente contingente. James Lord, en su libro *Un retrato de Giacometti,*[10] recuerda muchas veces que Giacometti no se cansaba de repetir, como ya lo había hecho Cézanne, que un cuadro nunca se termina, simplemente se lo abandona.

La cesura, que pone un final al trabajo de la obra, no le confiere el estatuto privilegiado de haber sido acometida: sólo significa que la obra puede declararse terminada cuando, a través de la interrupción o del abandono, se constituye como fragmento de un proceso creativo potencialmente infinito respecto al cual la obra terminada sólo se distingue accidentalmente de la obra incompleta.

Si esto es verdad, si toda obra es esencialmente un fragmento, será lícito hablar no sólo de un «antes», sino también de un «después» del libro, tan problemático como aquél pero aún menos estudiado.

En el 427, tres años antes de su muerte, san Agustín, que ya tenía a sus espaldas una obra imponente, escribe las *Retractationes.* El término «retractación» –aun si no es utilizado bajo su acepción jurídica de retirar o de declarar falso el testimonio prestado en un proceso– tiene hoy sólo el significado peyorativo de desmentir o negar aquello que se ha dicho o escrito.

10. James Lord, *Un ritratto di Giacometti*, trad. it. di A. Fabrizi, nottetempo, Roma 2004 [trad. cast. de Amaya Bozal Chamorro, *Retrato de Giacometti*, Machado Grupo de Distribución, S. L., Madrid, 2002].

San Agustín lo utiliza, en cambio, bajo el significado de «tratar de nuevo». Vuelve con humildad a los libros que ha escrito, no sólo para enmendar sus defectos o sus imprecisiones, sino para esclarecer su sentido y sus objetivos y, de esta forma, los retoma y, por así decirlo, continúa su escritura.

Casi quince siglos después, a finales de 1888 y principios de 1889, Nietzsche repite el gesto de san Agustín y vuelve a los libros que ha escrito, aunque con un tono emotivo opuesto al de aquél. El título *Ecce homo,* que escoge para su «retractación», es ciertamente una antífrasis, porque las palabras con las que Pilato muestra a Jesús desnudo ante los judíos, flagelado y coronado de espinas, se revierten aquí en una autoglorificación sin límites ni reservas. Después de haber declarado que se consideraba, en cierto sentido, ya muerto, como su padre, se pregunta «por qué escribo libros tan buenos» y, recorriendo uno tras otro los libros hasta ese momento publicados, explica no sólo cómo y por qué nacieron, sino que sugiere también, con la autoridad del *auctor,* cómo deben leerse y qué ha querido decir con ellos en realidad.

En ambos casos, la retractación supone que el autor pueda continuar escribiendo los libros que ya ha escrito, como si hubiesen permanecido hasta el final como fragmentos de una obra en curso que tiende, por ello, a confundirse con la vida. Es una intención similar la que debía impulsar el gesto legendario de Bonnard, de quien se cuenta que entraba con un pincel en los museos donde se conservaban sus cuadros y que, aprovechando la ausencia de los guardias, los corregía y perfeccionaba. El paradigma teológico de la creación divina muestra aquí su otro rostro, según el cual la creación no se detuvo al sexto día, sino que continúa de forma infinita, porque si Dios cesara un solo instante de crear el mundo, éste se destruiría.

Entre los escritores y cineastas del siglo xx, hay uno que ha practicado la retractación en todos los sentidos del término —también en el técnico-jurídico— porque, en un determinado momento de su vida, ha renegado y «abjurado» de una parte

importante de su obra: Pier Paolo Pasolini. En su caso, sin embargo, la retractación se complica hasta asumir una forma paradójica. En 1992, el editor Einaudi publicó, bajo el título *Petróleo*, una voluminosa obra póstuma de Pasolini. El libro –si se trata de un libro– está compuesto de 133 fragmentos numerados, seguido de anotaciones críticas y de una carta a Alberto Moravia. La carta es importante porque Pasolini explica ahí cómo ha concebido el «libro» en cuestión, que, agrega de inmediato, «no ha sido escrito como se escriben las verdaderas novelas», sino como un ensayo, una recensión, una carta privada, o una edición crítica. Esta última definición es decisiva. Un apunte de 1973, que los editores sitúan al inicio del libro, precisa que «todo *Petróleo* (desde la segunda versión) deberá presentarse bajo la forma de una edición crítica de un texto inédito del que sólo sobreviven fragmentos, en cuatro o cinco manuscritos discordantes». La coincidencia entre obra terminada y obra no-terminada es aquí absoluta: el autor escribe un libro en forma de edición crítica de un libro inacabado. Y no sólo el texto inacabado se vuelve indiscernible del texto acabado, sino que también, con una singular contracción del tiempo, el autor se identifica con el filólogo que debe hacer la edición póstuma.

Es particularmente significativo, en la carta a Moravia, el fragmento donde el autor-editor declara que no se trata de una novela, sino de la evocación de una novela no escrita:

> Todo cuanto hay de novelesco en esta novela lo es sólo como evocación de la novela. Si diese cuerpo a lo que aquí sólo es potencia, e inventase la escritura necesaria para hacer de esta historia un objeto, una máquina narrativa que funciona sola en la imaginación del lector, debería aceptar forzosamente esa convencionalidad que, en el fondo, es un juego. Y ya no quiero jugar.

Cualesquiera que hayan sido las razones biográficas que llevaron a Pasolini a hacer esta elección, nos encontramos frente a

un libro incompleto que se presenta como la «evocación» o la retractación de una obra que jamás ha sido pensada como una obra, es decir, como algo que el autor quisiese llevar a término. «Evocación» significa aquí, en la misma medida, «re-evocación»: la novela ausente es reevocada (o, mejor, evocada) a través de su revocación como novela. Y, sin embargo, sólo a través de la relación con la obra no escrita, los fragmentos publicados adquieren —aun si sólo es de forma irónica— su sentido.

Frente a casos como éstos es posible medir la insuficiencia de las categorías a través de las cuales nuestra cultura nos ha acostumbrado a pensar el estatuto ontológico del libro y de la obra. Desde Aristóteles, al menos, pensamos la obra (que los griegos llamaban *ergon)* poniendo en relación dos conceptos: la potencia y el acto, lo virtual y lo real (en griego, *dynamis* y *energeia,* ser-en-obra). La idea habitual, que se acepta como obvia, es que lo posible y lo virtual —lo «antes» de la obra— preceden a lo actual y a lo real, el *ergon,* la obra completa en la que aquello que sólo era posible encuentra, a través de un acto de voluntad, su realización. Eso significa que, en el esbozo y en el apunte, la potencia no se ha transferido ni agotado integralmente en el acto, el «querer-escribir» se ha quedado inmaterializado e incompleto.

Y, sin embargo, en *Petróleo,* según toda evidencia, el libro posible o virtual no precede a sus fragmentos reales, sino que pretende coincidir con ellos —y, sin embargo, ellos no son más que la evocación o la revocación del libro posible—. ¿Y acaso no contiene cada libro un resto de potencia, sin el cual su lectura y su recepción no serían posibles? Una obra en que la potencia creativa estuviese totalmente apagada no sería una obra, sino cenizas y sepulcro de la obra. Si queremos comprender verdaderamente ese curioso objeto que es el libro, entonces debemos hacer más compleja la relación entre la potencia y el acto, lo posible y lo real, la materia y la forma, e intentar imaginar una posibilidad que tiene lugar sólo en lo real, y lo real que no cesa de hacerse posible. Y quizá sólo

esta criatura híbrida, este no-lugar en que la potencia no desaparece, sino que se mantiene y danza, por así decirlo, en el acto, merece ser llamada «obra». Si el autor puede volver a la obra, si el antes y el después de la obra no deben ser simplemente olvidados, eso no se debe a que el fragmento y el esbozo sean más importantes que la obra, tal y como pensaban los románticos, sino a que la experiencia de la materia –que para los antiguos era sinónimo de potencia– es en ellos perceptible inmediatamente.

Ejemplares, bajo esta perspectiva, son dos obras literarias que, de forma eminente, se proponen como «libros» y en las cuales, sin embargo, esta atopia y casi inconsistencia ontológica del libro son llevadas hasta el límite. La primera es *Nuovo commento [Nuevo comentario]*, que Giorgio Manganelli publica en 1969 en Einaudi, y que Adelphi ha reimpreso en 1993. Adelphi es una editorial que tiene muchos méritos y, sin embargo, en el caso de Manganelli se ha mostrado carente de escrúpulos, pues ha eliminado las solapas escritas por el autor que, como todos los lectores de Manganelli saben, formaban parte integral de sus libros, para luego publicarlas todas en un único volumen. Pero, en esta ocasión, la reedición del *Nuovo commento* incluyó las reproducciones de la solapa y de la ilustración de la portada de la edición original –a la que la solapa se refiere– en un apéndice especial, y que representa, según las palabras del autor, una explosión alfabética inmóvil de letras, ideogramas y símbolos tipográficos, de los que el libro sería el soporte o el comentario. *Nuovo commento* se presenta como una serie de notas sin texto que son, algunas veces, largas notas a un signo de puntuación (un punto y coma), y que, al ocupar toda la página, se vuelven, no se sabe cómo, relatos en sí mismos. La hipótesis de Manganelli no es solamente la de la inexistencia del texto sino –y en la misma medida– la de una autonomía, por así decirlo, teológica, del comentario; sin embargo, precisamente por esa razón, no podemos decir simple y llanamente que el texto está ausente: más bien, en cierto sentido, como Dios, está

en todas partes y en ninguna, e incluye su propio comentario y se deja incluir en él, y así se vuelve imperceptible, como una glosa interlineal que hubiese borrado o devorado las líneas del texto sagrado que comenta.

Tal vez la mejor definición del libro está contenida en un pasaje de la carta que Calvino escribió al autor en la que le describe sus impresiones como lector:

> Se comienza diciendo: he comprendido todo, un comentario a un texto que no existe, es una lástima que se comprenda el juego desde el inicio, cómo hará para mantenerlo sin ninguna narración [...] luego, cuando ya no lo esperamos, recibimos el delicioso regalo de las narraciones verdaderas; en un momento, a través de un proceso de acumulaciones, llegamos a cierto umbral en el que una iluminación inesperada nos alcanza: pero ¡es verdad, el *texto* es Dios y el universo! ¿Cómo no he podido entenderlo antes? Entonces lo leemos desde el principio conscientes de que la llave es el *texto*, es el universo como lenguaje, discurso de un Dios cuyo único significado es la suma de los significantes, y todo se sostiene de forma perfecta.[11]

En esta lectura teológica, el *Nuovo commento* se identifica con el universo (el libro-mundo es, por otra parte, un célebre *topos* medieval) y con Dios, pero con un Dios que se asemeja más bien al Dios de la tradición cabalística, que la Torá había creado originalmente no en forma de nombres y preposiciones significantes, sino como un *patchwork* incoherente de letras sin orden ni articulación. Sólo después del pecado de Adán, Dios dispuso las letras de la ilegible y originaria Torá (la Torá de Atzilut) para que formase las palabras del Libro de los libros (la Torá de Beriáh); pero, precisamente por esa razón, el advenimiento del Mesías coincidirá con la restauración de la

11. Carta de Italo Calvino a Giorgio Manganelli del 7 de marzo de 1969, en el apéndice a Giorgio Manganelli, *Nuovo commento*, Adelphi, Milán, 1993, pp. 149-150.

Torá en la que las palabras explotarán y las letras serán restituidas a su pura materialidad, a su desorden sin significado (u omnisignificante).

De ahí, en el libro de Manganelli, la importancia decisiva de la ilustración de la portada que, curiosamente, escapó a Calvino. En el instante mismo en que se identifica con el mundo y con Dios, el libro explota —o sufre una implosión— en una diseminación de letras y de signos tipográficos: explosión que, sin embargo, siendo la explosión de un libro, tiene la forma de un cuadrado, es decir, mantiene la forma de la página; pero de una página puramente ilegible que, siendo idéntica al mundo, ya no supone ninguna referencia a él.

De ahí, también, la proximidad del *Nuovo commento* de Manganelli con el libro que constituye, verosímilmente, su arquetipo: el llamado *livre* de Mallarmé. En 1957, casi sesenta años después de la muerte del poeta, Jacques Scherer publica, en Gallimard, un libro en cuyo frontispicio el título reza: *Le «Livre» de Mallarmé.* Sobre el título, que atribuye el «libro» en cuestión a Mallarmé, el nombre del autor es, sin embargo, Jacques Scherer. La posición del autor es, en realidad, indecidible, pues el ilegible manuscrito inédito que conforman las 202 páginas escritas a mano por Mallarmé está precedido por un texto de igual magnitud del editor —una especie de isagoge metafísica no firmada como tal— y seguido de otro texto en el que Scherer propone una «puesta en escena» del «libro» compuesta de palabras y frases contenidas en los manuscritos, pero ordenadas por el editor para formar una especie de drama o misterio teatral.

Todos saben que Mallarmé, convencido de que «el mundo existe sólo para terminar en un hermoso libro», persiguió toda su vida el proyecto de un libro absoluto en el que el azar —*le hazard*— debía ser eliminado por completo de todo el proceso literario. Para ello era necesario eliminar, ante todo, al autor, porque «la obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta». Debía, entonces, abolirse el azar en las palabras,

puesto que cada una de ellas era el resultado de la unión contingente de un sonido y de un sentido.

Pero ¿de qué forma hacerlo? Incluyendo elementos casuales en un conjunto necesario y más vasto: ante todo, el verso, que «de muchos vocablos forma una lengua total, nueva y extranjera a la misma lengua», y luego, en un progresivo *crescendo,* la página, constituida –bajo el ejemplo impuro del *affiche* publicitario, a los que ponía atención excesiva Mallarmé– como una nueva unidad poética en una visión simultánea que incluye los blancos y las palabras diseminadas en ella. Y, por fin, el «libro», comprendido no como un objeto material legible, sino como un drama, un misterio teatral, o como una operación virtual que coincide con el mundo. Al parecer Mallarmé pensaba en una especie de *performance* o ballet en el que 24 lectores-espectadores habrían leído 24 folios dispuestos, cada vez, de diversa forma. Juzgando el libro publicado por Scherer, el resultado es que el libro-mundo explota en una serie de folios ilegibles colmados de signos, palabras, cifras, cálculos, apuntes, grafemas. El manuscrito encerrado en el *livre* es, en realidad, por una parte, una masa de cálculos incomprensibles, hechos de multiplicaciones, sumas y ecuaciones y, por otra parte, una serie de «instrucciones de uso» tan meticulosas como inaplicables.

La «tirada de dados» del «libro» que tiene la pretensión de identificarse con el mundo elimina el azar sólo a condición de que el libro-mundo explote en una palingenesia, ella misma necesariamente casual. Como en el fin del mundo de la tradición cristiana, el último día es la recapitulación integral de aquello que se destruye y se pierde para siempre: la *ekpyrosis,* la consumación en el fuego, coincide con la *anakephalaiosis,* la recapitulación puntual del todo.

Debería estar claro, llegados a este punto, que el libro es –o, al menos, pretende ser– algo mucho menos sólido y tranquilizador de lo que estamos acostumbrados a pensar. En palabras de Manganelli, «su presencia se ha vuelto tan elusiva y agresiva que podría estar en ninguna parte y en todas partes»

y, siguiendo la intención de Mallarmé, se ha consumado por completo y se ha vuelto absolutamente virtual. El «libro» es aquello que no tiene lugar ni en el libro ni en el mundo y que, por ello, debe destruir el mundo y a sí mismo.

Será oportuno, después de esta breve excursión metafísica, intentar interrogar la historia material y, por así decirlo, «física» del libro –aun si ésta es mucho más inaccesible de lo que parece a primera vista–. El libro, tal y como lo conocemos, aparece en Europa entre el siglo IV y el V de la era cristiana. Éste es el momento en el que el *codex* –término técnico para el libro en latín– sustituye al *volumen* y al rollo, que eran las formas normales del libro en la Antigüedad clásica. Basta reflexionar un momento para darse cuenta de que se trató de una verdadera revolución. El *volumen* era un rollo de papiro (más tarde de pergamino) que el lector desenvolvía con la mano derecha, sosteniendo con la izquierda la parte que contenía el *umbilicus*, es decir, el cilindro de madera o de marfil en torno al cual se envolvía sobre sí mismo el volumen. En el Medievo, al *volumen* se le agregó el *rotulus* que, de forma diversa a aquél, se desenvolvía de arriba abajo, y que era destinado al teatro y a las ceremonias.

¿Qué ocurrió en el pasaje del *volumen* al *codex*, cuyo arquetipo se encontraba en las tabletas recubiertas de cera, y que los antiguos utilizaban para anotar sus pensamientos, sus cálculos y para otros usos privados? Con el códice comienza a existir algo absolutamente nuevo a lo que hoy estamos tan acostumbrados que olvidamos la importancia decisiva que ha tenido en la cultura material y espiritual y hasta en el imaginario de Occidente: la página. Cuando el volumen se desplegaba, dejaba aparecer un espacio homogéneo y continuo, colmado de una serie de columnas de escritura yuxtapuesta. A este espacio continuo, el códice –o eso que hoy llamamos libro– impone una serie discontinua de unidades claramente delimitadas –la página– en las que la columna tenebrosa o purpúrea de la escritura está delimitada por todas partes por un margen

blanco. El *volumen*, perfectamente continuo, abrazaba todo el texto como el cielo las constelaciones que en él se escriben; la página, unidad discontinua y en sí misma cerrada, separa siempre los diferentes elementos del texto, que la mirada recoge como un todo aislado y que debe desaparecer físicamente para permitir la lectura de la página sucesiva.

Al primado del libro, que sustituye progresivamente al volumen, contribuyeron razones de orden práctico: un mayor control, la posibilidad de aislar y encontrar mucho más fácilmente un pasaje del texto y, gracias a la multiplicación de las páginas, mayor capacidad de contenido. Es evidente, por ejemplo, que sin la página el proyecto del *livre* de Mallarmé no habría podido siquiera pensarse. Pero existieron razones aún más esenciales, incluso de orden teológico. Los historiadores han anotado que la difusión del códice sobrevino sobre todo en un ambiente cristiano, y avanza al ritmo que lo hace el cristianismo. Los manuscritos más antiguos del Nuevo Testamento, que provienen de un tiempo en el que el primado del códice no había terminado de imponerse, tienen la forma de un códice y no de un volumen. Se ha observado, en este sentido, que el libro se correspondía con la concepción lineal del tiempo propia del mundo cristiano, mientras que el volumen, con su desenvolvimiento, se correspondía mejor con la concepción cíclica del tiempo propia de la Antigüedad clásica. El tiempo de la lectura reproducía, en cierto modo, la experiencia del tiempo de la vida y del cosmos, y hojear un libro no era lo mismo que desenvolver el rollo de un *volumen*.

El declive y la desaparición progresiva del volumen en el ámbito cristiano podían tener también otra razón, aun si ésta era estrictamente teológica, y que reflejaba de alguna forma el conflicto y la ruptura entre la iglesia y la sinagoga. En la sinagoga, en la pared que mira hacia Jerusalén, se custodia el Arca de la Ley, *aron ha-qodesh*, que contiene el texto de la Torá. Ese texto tiene siempre la forma de un *volumen*. El texto sagrado es, para los judíos, un rollo; para los cristianos, un libro.

Evidentemente, los judíos utilizan también ediciones impresas de la Torá que tienen la forma de un libro: pero el arquetipo que trasciende estos libros es un *volumen* y no un *codex*. El Nuevo Testamento, en cambio, como el misal romano y cualquier otro texto cultual de los cristianos, no se distingue, en cuanto a la forma, de un libro profano.

En todo caso, cualesquiera que sean las razones que han conducido al triunfo del libro, la página adquiere en el Occidente cristiano un significado simbólico que la eleva al rango de una verdadera *imago mundi* e *imago vitae*. Lo que el libro de la vida o del mundo, al abrirse, deja ver, es siempre la página, escrita o iluminada: opuesta a ella, la página blanca se transforma en el símbolo, angustiante y al mismo tiempo fecundo, de la pura posibilidad. Aristóteles, en su tratado sobre el alma, había paragonado la potencia del pensamiento a una tabla para escribir en la cual nada está aún escrito, y en la que todo puede ser escrito: en la cultura moderna, la página blanca simboliza la pura virtualidad de la escritura frente a la cual el poeta o el novelista invocan, desesperados, la inspiración que les permitirá traducirla en algo real.

¿Qué ocurre hoy cuando el libro y la página parecen haber cedido su lugar a los instrumentos informáticos? Las diferencias y las semejanzas, las analogías y las anomalías parecen, al menos en la superficie, sobreponerse unas a otras. El ordenador acepta la misma paginación del libro pero, al menos hasta su más reciente evolución, que permite «hojear» el texto, éste se desenvuelve no como un libro, sino como un rollo, de arriba abajo. En la perspectiva teológica que hemos apenas evocado, el ordenador se presenta como una solución intermedia entre el misal romano y el rollo del *aron ha-qodesh*, como una especie de híbrido judeo-cristiano, y ésta es la razón que contribuyó a su casi indiscutible primado.

Existen, sin embargo, diferencias y analogías más profundas, sobre las cuales habría que aclarar algunas cosas. Un lugar común que muchas veces, de forma incauta, escuchamos

repetir, es que, del pasaje del libro a los instrumentos digitales, lo que está en juego es el cambio de algo material a algo virtual. La premisa tácita es que lo material y lo virtual designan dos dimensiones opuestas, y que lo virtual es sinónimo de inmaterial. Ambas suposiciones son, si no completamente falsas, al menos demasiado imprecisas.

La palabra «libro» proviene de un término latino que significa, en origen, «madera, corteza». En griego, el término para «materia» es *hyle*, que significa, precisamente, «madera, selva» –o, como traducen los latinos, *silva* o *materia*, que es el término para designar a la madera como material de construcción, distinto a *lignium*, que es la leña que arde–. Para el mundo clásico, sin embargo, la materia es el lugar mismo de la posibilidad y de la virtualidad: es, de hecho, la posibilidad pura, lo «sin forma» que puede recibir o contener todas las formas, y cuya forma es, de alguna manera, la huella. Es decir, según la imagen de Aristóteles que hemos mencionado, la página blanca, la tablilla para escribir sobre la cual todo puede ser escrito.

¿Qué le ocurre a esta página blanca, a esta pura materia, en el ordenador? En cierto sentido, el ordenador no es más que una página blanca que se ha inmovilizado en ese objeto que, con un término sobre el cual debemos reflexionar, llamamos «pantalla». Este vocablo, que deriva del antiguo verbo alemán *skirmjan*, que significa «proteger, reparar, defender», aparece pronto en italiano, y en un lugar eminente. En el quinto capítulo de la *Vita nuova*, Dante narra haber decidido esconder su amor por Beatrice y, para ello, hace una «pantalla de la verdad» sirviéndose de otra «mujer gentil». La metáfora es, evidentemente, óptica, porque la mujer en cuestión se encontraba por azar en mitad de la «línea recta que partía de la gentilísima Beatrice y que terminaba en mis ojos», de forma que todos los presentes creían que la mirada de Dante se dirigía a ella, y no a Beatrice. Dante utiliza varias veces el término «pantalla» en el sentido de defensa y obstáculo material, como cuando dice que los flamencos, para proteger sus tierras,

«crean una pantalla para que el mar se aleje», o cuando describe el alma que, como una mariposa angelical, «vuela hacia la justicia sin obstáculos».

¿Cómo es posible que una palabra que significa «obstáculo, defensa» haya podido adquirir el significado de «superficie sobre la que aparecen las imágenes»? ¿A qué llamamos pantalla? ¿Qué es lo que, en los instrumentos digitales, captura de forma tan tenaz nuestra mirada? Lo que en realidad ocurrió es que, en las pantallas, la página-soporte material de la escritura se separó de la página-texto. En un libro que todos deberían haber leído, *En el viñedo del texto*, Ivan Illich ha demostrado cómo, a partir del siglo XII, una serie de pequeños dispositivos técnicos permiten a los monjes imaginar el texto como algo autónomo con respecto a la realidad física de la página. Pero la página, que derivaba etimológicamente de un término que designaba el sarmiento de la vid, era aún para ellos una realidad material en la que la mirada podía «pasear» y moverse para recoger los caracteres de la escritura, así como la mano recoge los racimos de la uva (*legere* significa, en origen, «recoger»).

En los instrumentos digitales, el texto, la página-escritura, codificada en un código numérico ilegible para los ojos humanos, se ha emancipado completamente de la página-soporte, y se limita a transitar como un espectro sobre la pantalla. Y esta ruptura de la relación página-escritura, que definía el libro, ha generado la idea –cuando menos imprecisa– de una inmaterialidad del espacio informático. Lo que en realidad ocurre es que la pantalla, el «obstáculo» material, permanece invisible y no visto en aquello que deja ver. El ordenador está construido, por tanto, de forma que los lectores no vean nunca la pantalla como tal, en su materialidad, porque apenas al encenderla se colma de caracteres, símbolos o imágenes. Quien utiliza un ordenador, un iPad o un Kindle, mantiene durante horas la mirada sobre una pantalla que no ve nunca como tal. Si la percibe como pantalla, si la pantalla permanece en blanco o, peor aún, se oscurece y se vuelve completamente negra, significa que el instrumento no funciona. Como en la

doctrina platónica de la materia, que los antiguos consideraban particularmente difícil de comprender, la materia, la *chora,* es aquí aquello que, sin ser percibido, da lugar a todas las formas sensibles.

El dispositivo digital no es inmaterial, sino que se funda sobre una obliteración de su propia materialidad: la pantalla «es protección» de sí misma, esconde la página-soporte –la materia– en la página-escritura, ésta, sí, vuelta inmaterial o, más bien, espectral, si el espectro es algo que ha perdido su cuerpo, pero que conserva, de algún modo, su forma. Y aquellos que utilizan este dispositivo son lectores o escritores que han debido renunciar, sin darse cuenta, a la experiencia –angustiante y al mismo tiempo fecunda– de la página en blanco, de aquella tableta para escribir sobre la que nada está escrito, y que Aristóteles paragonaba con la pura potencia del pensamiento.

Querría proponer, llegados a este punto, una definición mínima de pensamiento, y que me parece particularmente pertinente. *Pensar significa recordar la página en blanco mientras se escribe o se lee.* Pensar –pero también leer– significa recordar la materia. Y, así como los libros de Manganelli y de Mallarmé no eran más que una tentativa de llevar el libro a la pura materialidad de la página en blanco, de la misma forma, quien utiliza un ordenador debería de ser capaz de neutralizar la ficción de inmaterialidad que nace del hecho de que la pantalla, el «obstáculo» material, lo sin forma del que todas las formas no son más que la huella, permanece obstinadamente invisible.

OPUS ALCHYMICUM

Il lavoro su di sé [El trabajo sobre sí] es el título que Claudio Rugafiori dio a la edición que él mismo preparó de un volumen de cartas de René Daumal. La tesis es límpida y se enunciada sin reservas: el autor en cuestión no pretendía producir una obra literaria, sino actuar sobre sí, para transformarse o recrearse (Daumal dice también: «salir del sueño, despertarse»). Escribir forma parte de una práctica ascética en que la *producción de la obra* pasa a segundo plano con respecto a la *transformación del sujeto* que escribe. «Naturalmente», confía a su maestra Jeanne de Salzmann, «eso vuelve mi trabajo de escritor mucho más arduo, pero también mucho más interesante y espiritualmente más fecundo [...]. El trabajo se vuelve siempre más un "trabajo *sobre* mí" que un trabajo "*para* mí"».[12]

Desde sus inicios, cuando animaba con Roger Gilbert-Lecomte la revista *Le Grand Jeu*, su práctica de escritura era acompañada –o, mejor, guiada– por experiencias que no parecían, a primera vista, tener ninguna relación con la literatura (una de las más extremas era la respiración de los vapores del tetracloruro de carbono hasta perder la consciencia, con el propósito de aferrar el umbral que existe entre la consciencia y la inconsciencia, la vida y la muerte). Más tarde, después de su encuentro con las enseñanzas de Gurdjieff y la lectura de los Vedas y de los Upanishad, Daumal abandona esos experimentos (en particular el recurso a las drogas, de las que Gilbert-Lecomte, en cambio, nunca se apartaría) y orienta el «trabajo sobre sí» hacia una dirección cada vez más espiritual. Trata

12. René Daumal, *Il lavoro su di sé: lettere a Geneviève e Louis Lief*, edición de C. Rugafiori, trad. it. de C. Campagnolo, Adelphi, Milán, 1998, p. 118.

de liberarse del pequeño número de «poses» intelectuales y sentimentales en las que estamos prisioneros y, de esa forma, acceder a una verdadera transformación de uno mismo. «Ahora comprendo mejor», escribe dos años antes de su muerte, «lo que decían los cabalistas y los hasidim sobre los "resplandores" (las fuerzas) encerradas en las cosas, y que el hombre tiene la función de "salvar" –es decir, que no las toma para sí, para encerrarlas definitivamente en una prisión más grande, sino que al final las restituye a la Fuerza de las fuerzas–. ¿Recordarse a sí mismo no significa, quizá, bajo cierto aspecto, sentirse *entre* las fuerzas inferiores y las fuerzas superiores, desgarrado entre ambas, pero con la posibilidad de transformar unas en otras?».[13]

Aun cuando está completamente concentrado en el trabajo sobre sí, Daumal no abandona nunca la escritura. A principios de los años cuarenta, comienza a escribir una especie de relato en el que su investigación espiritual parece encontrar su cifra definitiva: *El Monte Análogo.*[14] «Estoy escribiendo un relato más bien largo», anuncia a un amigo, «en el que se verá a un grupo de seres humanos que han comprendido que están prisioneros, que han comprendido que tienen, antes que nada, que renunciar a esa prisión (porque el drama es que ahí se sienten bien) y que parten en busca de una humanidad superior libre de toda prisión, junto a la cual podrán encontrar la ayuda necesaria. Y la encuentran, porque algunos compañeros, y yo mismo, hemos encontrado realmente la puerta. Sólo a partir de esa puerta comienza una vida real. Este relato tendrá la forma de una novela de aventuras titulada *El Monte Análogo:* es la montaña simbólica que une el Cielo y la Tierra; un camino que debe materialmente, humanamente, *existir,* porque de otra forma nuestra situación sería desesperada. Probablemente,

13. Ídem, p. 121.

14. Existe traducción al castellano de María Teresa Gallego, Atalanta, Gerona, 2006. [N. de los E.]

algunos fragmentos serán publicados en el próximo número de la revista *Mesures*».[15]

La distancia entre lo que está en juego –la puerta que une el cielo y la tierra– y la «novela de aventuras», de la que algunos extractos serán publicados en una revista literaria, es flagrante. ¿Por qué el trabajo sobre sí, que debe conducir a la liberación espiritual, necesita del trabajo en una obra? Si el Monte Análogo existe materialmente, ¿por qué darle la forma de una ficción narrativa que se presenta, al inicio, como un «tratado de alpinismo psicológico», y a cuyo autor no le interesaba que fuese considerada entre las obras maestras de la literatura del siglo xx? A partir del momento en el que Daumal no pretende poner su novela en el mismo plano de aquellas que él nombra «las grandes Escrituras» reveladas (como los Evangelios o los Upanishad), ¿no deberíamos entonces preguntarnos si, tal vez, como ocurre en toda obra literaria, el Monte Análogo existe sólo análogamente en la escritura que lo nombra? Si acaso, por alguna razón, el trabajo sobre sí sea posible únicamente bajo la forma incongruente, al menos en apariencia, de la escritura de un libro.

La idea de que trabajar en una obra de arte pueda implicar una transformación del autor –es decir, en último análisis, de su vida– habría resultado, con toda probabilidad, incomprensible para los antiguos. El mundo clásico conocía, sin embargo, un lugar –Eleusis– en el que los iniciados a los misterios asistían a una especie de pantomima teatral de cuya visión (la *epopsia*) salían transformados, y más felices. La catarsis, la purificación de las pasiones que experimentaban, según Aristóteles, los espectadores de una tragedia, contenía tal vez un débil eco de la experiencia eleusina. El hecho de que Eurípides haya sido acusado de haber revelado en sus tragedias los misterios que debían permanecer indecibles muestra, sin embargo, que los

15. René Daumal, *La conoscenza di sé*, edición de C. Rugafiori, trad. it. de B. Candian, Adelphi, Milán, 1972, p. 177.

antiguos no consideraban conveniente poner la transformación religiosa de la existencia en estrecha relación con una obra literaria (aun si el espectáculo trágico, en su origen, era parte de un culto).

Para Daumal, en cambio, trabajar en una obra tiene sentido sólo si coincide con la edificación de sí mismo. Eso equivale a hacer de la vida la puesta en juego y, al mismo tiempo, la piedra de toque de la obra. Por eso, puede compendiar su convicción suprema como un itinerario de la muerte a la vida:

> Estoy muerto porque no tengo deseo,
> no tengo deseo porque creo poseer,
> creo poseer porque no busco dar.
> Buscando dar, se ve que no se *tiene* nada,
> viendo que no se tiene nada, se busca darse uno mismo,
> buscando darse uno mismo, se ve que no se *es* nada,
> viendo que no se es nada, se busca devenir,
> deseando devenir, se vive.

Y si la verdadera obra es la vida y no la obra escrita, no deberíamos sorprendernos de encontrar entre los preceptos para la liberación de sí mismo, como en toda tradición esotérica, recetas de higiene y consejos que parecen más aptos para una dieta que para una isagoge mística: «Recostarte durante diez o incluso cinco minutos antes de cada comida te ayudará, relajando en particular la zona epigástrica y la garganta».[16]

Que la creación literaria pueda e incluso deba ir unida a un proceso de transformación de sí mismo, que la escritura poética tenga sólo sentido en cuanto transformación del autor en un vidente, estaba implícito en el testimonio del poeta que *Le Grand Jeu*, no por azar, había elegido como insignia: Arthur Rimbaud. La fascinación que la obra que nos ha legado

16. René Daumal, *Il lavoro su di sé*, op. cit., p. 77.

abruptamente no cesa de ejercer sobre sus lectores, deriva precisamente de la doble dimensión en la que parece consistir y moverse. Que la ascesis tenga la forma de un «long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens»[17] no tiene importancia: decisivo es, una vez más, el trabajo sobre sí como única vía para acceder a la obra, y la obra literaria como protocolo de una operación ejercida sobre uno mismo. «La première étude de l'homme qui veut être poète», recita programáticamente la carta a Demeny, «est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver [...]. Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*».[18] Pero, precisamente por ello, el libro que resulta –*Una estación en el infierno*– nos presenta la paradoja de una obra literaria que pretende describir y verificar una experiencia no literaria, cuyo lugar es el sujeto que, transformándose de esta forma, se vuelve capaz de escribirla. El valor de la obra deriva del experimento, pero éste sólo sirve para escribir la obra; o, al menos, atestigua su valor sólo a través de ella.

Quizá nada expresa mejor la contradicción en la que el autor se encontró como su lúcido diagnóstico: «Je devins un opéra fabuleux»[19]. Una obra, es decir, un espectáculo en el que las «simples alucinaciones» y el «sagrado» desorden de su mente se ofrecen a la propia mirada desencantada como sobre el escenario de un teatro de tercer orden. No sorprende entonces que, frente a este círculo vicioso, el autor se haya cansado muy pronto tanto de su obra como de los «delirios» de los que ella daba testimonio, y haya abandonado sin lamentos la literatura y Europa. Según el testimonio (incluso si no siempre es

17. «largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos». [N. del T.]

18. «El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es el conocimiento de sí mismo, por completo; busca su alma, la inspecciona, la pone a prueba, se instruye en ella. Al conocerla, debe cultivarla [...]. Digo que se debe ser vidente, hacerse vidente». [N. del T.]

19. «Soy una ópera fabulosa». [N. del T.]

fiable) de su hermana Isabelle, «il brûla (très gaiement, je vous assure) toutes ses œuvres dont il se moquait et plaisantait».[20]

Permanece la singular, la tenaz impresión de que la decisión de abandonar la poesía para vender armas y camellos en Abisinia y en Adén forme parte integrante de su obra. En la biografía de Rimbaud, la extrema anexión de la vida a la obra no tiene, obviamente, ningún fundamento: su biografía da cuenta de la perdurable confusión que el Romanticismo (la carta a Demeny, con su contraposición entre el hombre antiguo que no hace un trabajo sobre sí –*ne se travaillant pas*–[21] y los poetas románticos, que se hacen *voyants*,[22] es un documento preciso) ha producido entre el arte y la vida.

Cuando Rimbaud escribía la carta, hacía tiempo que Hegel había redactado su diagnóstico sobre la «muerte» del arte –o, de forma más precisa, sobre el hecho de que éste había cedido a la ciencia la posición central en las energías vitales de la humanidad civil–. Su diagnóstico se aplicaba, en realidad, no menos a la religión que al arte: la imagen que utiliza para describir el declive o el oscurecimiento del arte es, de hecho, que frente a las imágenes espléndidas de Cristo y de la Virgen María, nosotros «ya no nos arrodillamos». En la cultura occidental, religión, arte y ciencia parecen constituir tres ámbitos distintos e inseparables que se alternan, se alinean y se combaten sin cesar, sin que ninguno de ellos logre nunca, sin embargo, eliminar completamente a los otros dos. El hombre de ciencia, que había expulsado la religión y el arte de su gloriosa morada, asiste con el Romanticismo a su regreso en una coalición precaria e imposible. El artista tiene ahora el rostro demacrado del místico y del asceta, su obra asume un aura litúrgica, requiere orar. Pero una vez que la máscara religiosa

20. «quemó (con gran alegría, se lo aseguro) todas sus obras, de las que se burlaba y bromeaba». [N. del T.]

21. «sin trabajarse a sí mismo». [N. del T.]

22. «videntes». [N. del T.]

ha perdido credibilidad, el artista, que ha sacrificado su arte a una verdad superior, se revela como aquello que es: sólo un cuerpo viviente, sólo una vida desnuda, que se presenta como tal para exigir sus derechos inhumanos.

En todo caso, en la decisión de Rimbaud logramos una total conciencia de la derrota de la tentativa romántica de unir la práctica mística y la poesía, el trabajo sobre sí y la producción de una obra.

Que el ejercicio de una práctica artística (en el sentido amplio que el término *ars* tiene en el Medievo, que comprende todas las técnicas y los oficios) no puede constituir la felicidad del hombre y que, sin embargo, ambas estén unidas, está implícito en el fragmento de la *Summa contra Gentiles* en el que Santo Tomás reflexiona rápidamente sobre la cuestión. «La última felicidad *[ultima felicitas]* del hombre», afirma, «no puede consistir en la operación de un arte *[in operatione artis]*». El fin del arte es, en realidad, la producción de artefactos *(artificiata)*, y éstos no pueden constituir el fin de la vida humana porque, en cuanto han sido hechos para el uso de los hombres, el hombre es el fin de la obra y no viceversa.

La última felicidad del hombre consiste, en cambio, en la contemplación de Dios. Y, sin embargo, en la medida en que las operaciones humanas, comprendido el arte, se subordinan a la contemplación de Dios como a su propio fin, existe un nexo necesario entre las operaciones del arte y la felicidad. «Para la perfección de la contemplación es necesaria, efectivamente, la integridad del cuerpo y a esta integridad se subordinan todos los artefactos que son necesarios para la vida». La subordinación de toda operación humana a la felicidad garantiza que también las obras de arte se inscriban de alguna forma en el régimen de la contemplación, que constituye el fin supremo del género humano.

El resultado de una incauta aproximación entre la práctica artística y el trabajo sobre sí es la cancelación de la obra. Esto es

evidente en las vanguardias. La primacía acordada al artista y al proceso creativo es a expensas de aquello que supuestamente debían producir. La intención más profunda de Dada no estaba dirigida tanto contra el arte –que se transforma así en algo que está a medio camino entre la disciplina mística y la operación crítica– como contra la obra, que era destituida y ridiculizada. En este sentido, Hugo Ball, en el umbral de la conversión religiosa, aconsejaba a los artistas dejar de producir obras para dedicarse a «enérgicos esfuerzos de reanimación de sí mismos». Duchamp, que producía *Le Grand Verre* e inventaba el *ready-made,* quería mostrar que era posible ir «más allá del acto físico de la pintura» para llevar la actividad artística «al servicio del espíritu». «Dada», escribe, «ha sido la punta extrema de la protesta contra el aspecto físico de la pintura. Fue una actitud metafísica». Pero quizá es en Yves Klein donde se enuncia con mayor claridad la abolición de la obra en nombre de la actividad artística y del trabajo sobre sí. «Mis cuadros», escribe, «son las cenizas de mi arte»; y, llevando la negación de la obra a sus últimas consecuencias:

> A decir verdad, lo que busco alcanzar, mi desarrollo futuro, la solución de mi problema, es no hacer absolutamente nada, lo más rápido posible, pero de forma consciente, con circunspección y precaución. Busco sólo ser. Seré un «pintor». Se dirá de mí: es el «pintor». Y me sentiré un «pintor», un verdadero pintor, porque no pintaré. [...] El hecho de existir como pintor será el trabajo pictórico más «formidable» de todos los tiempos.[23]

Sin embargo, como muestran estas palabras, tal vez con demasiada evidencia, con la abolición de la obra también el trabajo sobre sí desaparece inesperadamente. El artista, que ha abandonado la obra para poderse concentrar en la transformación

23. Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, 2003, p. 236.

de sí mismo, es ahora absolutamente incapaz de producir sobre sí mismo algo más que una máscara irónica o de exhibir sin vergüenza alguna su propio cuerpo viviente. Es un hombre sin contenido, que observa, no se sabe si complacido o aterrorizado, el vacío que la desaparición de la obra ha dejado dentro de sí mismo.

De ahí el progresivo deslizamiento de la actividad artística hacia la política. Aristóteles había opuesto la *poiesis*, el hacer del artesano y del artista, que produce un objeto fuera de sí, a la *praxis*, la acción política, que tiene en sí misma su propio fin. Se puede decir, en este sentido, que las vanguardias, que han querido abolir la obra a expensas de la actividad artística, están destinadas, lo quieran o no, a transferir su oficina del piso de la *poiesis* al de la *praxis*. Eso significa que están condenadas a abolirse a sí mismas para transformarse en un movimiento político. Según el veredicto irrefutable de Guy Debord: «El surrealismo quería realizar el arte sin abolirlo, el dadaísmo quería abolir el arte sin realizarlo. Los situacionistas quieren abolir el arte y, además, realizarlo».

La conexión demasiado estrecha entre la obra literaria y el trabajo sobre sí puede tomar la forma de una exasperación de la búsqueda espiritual. Es el caso de Cristina Campo. Aquí el desarrollo de un originalísimo talento de escritora es, primero, guiado, pero después progresivamente erosionado y, finalmente, devorado, por una búsqueda obsesiva de la perfección. La perfección es aquí perfección formal —como en los escritores «imperdonables», a los que no se cansa de elogiar— y, al mismo tiempo y en la misma medida, perfección espiritual que, en la perfección formal, casi desdeñosamente, imprime su indolencia. «La atención es el único camino hacia lo inexpresable, la única vía hacia el misterio», se repite casi obsesivamente a sí misma y, de esta forma, olvida su otra obsesión, más feliz: la fábula, frente a la cual toda exigencia de perfección espiritual no puede sino abandonar sus pretensiones. Una escritura de una ligereza incomparable se pierde así en la tarea imposible

de «aplaudir con una sola mano», y al final no sabe hacer otra cosa que loar la perentoria belleza de autores que no tienen ninguna necesidad de encomio. Pero incluso eso no le basta a su hambre inagotable de pureza: el culto a los autores idolatrados es sustituido poco a poco por la pasión por el culto en sentido estricto: por la liturgia. Su libro sobre *Poesía y rito*, proyectado en los últimos años, no logrará llevarlo hasta el final; mientras tanto, el amor por la literatura lentamente se corrompe y se cancela debido a su nuevo, inagotable, indudable amor. Su adorado Proust deja de hablar:

> Aun la última, solemne página del gran poema, la piedra del sepulcro que se cierra, la última, majestuosa palabra, «le Temps», me dejó inexplicablemente fría. El *Rex tremendae maiestatis* quizá estaba fuera de mi alcance: no hacía nada, sólo dejaba que las cosas amadas sonaran áridas y como hechas de papel.[24]

Y también aquí, como en las más aborrecidas vanguardias, la deriva es en cierto modo política: Cristina Campo dedica la última parte de su vida a una lucha tan amarga como implacable contra la reforma de la liturgia que ha surgido del Concilio Vaticano II.

Un ámbito en el que el trabajo sobre sí y la producción de una obra se presentan, por excelencia, como consustanciales e indivisibles, es la alquimia. El *opus alchymicum* implica, de hecho, que la transformación de los metales llegue de la mano con la transformación del sujeto, que la búsqueda y la producción de la piedra filosofal coincidan con la creación o la recreación espiritual del sujeto que las acomete. Por una parte, los alquimistas afirman abiertamente que su obra es una operación material que se resuelve en la transmutación de los

24. Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milán, 2002, p. 180.

metales, los cuales, pasando a través de una serie de fases o estadios (denominados por los colores que asumen, *nigredo, albedo, citrinitas* y *rubedo*), logran la perfección en el oro que resulta de ese proceso; por la otra, no dejan de repetir obstinadamente que los metales de los que hablan no son los metales vulgares, que el oro filosófico no es el *aurum vulgi* y que, al final, el adepto se vuelve él mismo la piedra filosofal («transformaos de piedras muertas en vivas piedras filosóficas»).

El título de una de las obras alquímicas más antiguas, que la tradición atribuye a Demócrito, *Physikà kai Mystikà,* expresa paradigmáticamente la compenetración de los dos planos de la «gran obra» que, los adeptos siempre han afirmado, debe entenderse *tam ethice quam physice,* en sentido moral no menos que en sentido material. Por ello, entre los historiadores de la ciencia como Berthelot y Von Lippmann, que consideraban la alquimia simplemente como una anticipación, oscura y embrionaria, de la química moderna, y los esotéricos como Evola y Fulcanelli, que veían en los textos alquímicos la transcripción codificada de una experiencia iniciática, han tenido un papel importante aquellos estudiosos, como Eliade y Jung, que han puesto el acento en la indivisibilidad de los dos aspectos del *opus*. La alquimia se presenta para Eliade como la proyección de una experiencia mística sobre la materia. Aunque está fuera de duda que las operaciones alquímicas eran operaciones reales sobre metales, aun así «los alquimistas proyectaban sobre la materia la función iniciática del sufrimiento. [...] En su laboratorio, el alquimista operaba sobre sí mismo, sobre su vida psicofísica así como sobre su experiencia moral y espiritual». Así como la materia de los metales muere y se regenera, de la misma forma el alma del alquimista perece y renace, y la producción de oro coincide con la resurrección del adepto.

Tanto si se concentran sobre la práctica química, como si ponen el acento en el itinerario espiritual, los estudiosos de la alquimia tienen en común la escasa atención que se ha prestado a los textos de los tratados y de las compilaciones alquímicas, que

sin embargo representan nuestra única fuente en la materia. Constituyen un *corpus* infinito que todos aquellos que quieran acercarse al conocimiento de la «Gran Obra» no pueden evitar consultar, ya se trate de los manuscritos alquímicos griegos editados por Berthelot, de los volúmenes en octavo del *Theathrum Chemicum* o de la *Bibliotheca chemica curiosa*, o del *Museum Hermeticum*, en donde los eruditos del siglo xvii, en su fervor compilatorio, recogieron en amplias antologías las enseñanzas de los «filósofos». El lector que hojea estos textos no puede sustraerse a la impresión de encontrarse frente a una verdadera «literatura», cuyo contenido y cuyas formas están rígidamente codificadas con una monotonía y una compulsión que provocan la envidia a géneros literarios que tienen fama de una ilegibilidad incomparable, como ciertos poemas alegóricos del medievo o las novelas pornográficas contemporáneas. Los «personajes» (un rey o una reina, que son también el Sol y la Luna, lo masculino y lo femenino, o el azufre y el mercurio), como en cualquier novela que se precie, atraviesan peripecias de todo tipo, celebran bodas y se unen, engendran, encuentran dragones y águilas, mueren (es la experiencia terrible del *nigredo*, la obra negra) y felizmente resucitan. La aventura permanece, sin embargo, incomprensible hasta el final, porque en la medida en que los autores describen los episodios, la narración, ya de por sí enigmática y farragosa, parece aludir incesantemente a una práctica extratextual, que no está claro que deba cumplirse en un horno o en el alma del alquimista o de su lector. La impresión de oscuridad es muchas veces acrecentada por las imágenes que iluminan el manuscrito o que ilustran los libros impresos, imágenes tan fascinantes y alusivas que el lector difícilmente puede separarse de ellas.

La *lectio facilior* dicta que se trata simplemente de una escritura criptográfica, que puede ser leída sólo por aquellos que poseen la llave. Pero, dejando de lado el hecho de que no se comprendería entonces la proliferación inaudita de esta literatura, un fragmento de uno de los tratados con mayor autoridad, el *Liber de magni lapidis compositione*, parece excluirlo sin

reservas, afirmando que los libros alquímicos no fueron escritos para transmitir la ciencia, sino únicamente para exhortar a los filósofos a buscarla.

Pero también en este caso, ¿por qué escribir?, ¿por qué esta inexplicable e irrefrenable proliferación de textos que no tienen, en realidad, nada que comunicar?

La tentativa del *opus alchymicum* de hacer coincidir perfectamente el trabajo sobre sí y la producción de una obra deja un residuo incómodo e imborrable: la infinita, rígida y, en suma, aburrida literatura alquímica. Y, sin embargo, esta literatura es, en la insidiosa *no man's land* de la alquimia como fenómeno histórico, la única certeza, el único punto firme. Lo que parecía legitimarse sólo como documento de una práctica externa adquiere, de esta forma, una inesperada legitimación propia. Porque nada muestra mejor la autosuficiencia del texto alquímico como el hecho de que no cesa de reenviarnos, de forma falaz e imposible de comprobar, más allá de sí mismo. La literatura alquímica es, en este sentido, el lugar en el que, quizá por primera vez, una escritura ha buscado fundar su carácter absoluto a través de la apelación –real o ficticia, no podríamos saberlo– a una práctica extratextual. De ahí el poder de fascinación que la literatura alquímica siempre ha ejercido sobre esos escritores, de Rimbaud a Cristina Campo, que nunca cesaron de mantener unidas las dos prácticas: su búsqueda era, literalmente, una *alchimie du verbe* que, en la transmutación de la palabra, buscaba la salvación, y en la salvación, la transfiguración del verbo. La obra (o la no-obra) de Raymond Roussel –donde la alquimia del verbo se resuelve en simples adivinanzas– es el emblema –al mismo tiempo fascinante y vano, y fascinante precisamente porque es vano– donde esta tentativa exhibe de una forma casi heráldica su propia derrota.

En la inspiradora de Cristina Campo, Simone Weil, la distinción entre trabajo sobre sí y trabajo en una obra externa se

expresa con crudeza en la imagen de la emisión del esperma no fuera, sino dentro del cuerpo.

> Los antiguos creían que en la infancia el esperma circulaba, mezclado con la sangre [...]. La creencia de que en el hombre, separado, el esperma circula de nuevo en todo el cuerpo [...] está seguramente ligada a la concepción de la infancia como idéntica a la inmortalidad, que es la puerta de la salvación. El esperma, en lugar de ser arrojado fuera del cuerpo, es expulsado dentro del cuerpo mismo; como la potencia creadora, de la que es al mismo tiempo la imagen, y en un sentido el fundamento fisiológico, es expulsada no fuera del alma, sino en el alma misma de quien se orienta hacia el bien absoluto [...]. El hombre, emitiendo su sustancia en él mismo, se engendra a sí mismo. Sin duda ésa es la imagen y, efectivamente, la condición fisiológica de un proceso espiritual.[25]

Como en la alquimia, el proceso espiritual que está en cuestión aquí coincide con la propia regeneración. Pero ¿qué es una creación que nunca sale de sí misma? ¿En qué se distingue de aquello que el freudismo (del que Simone Weil escribió una vez que «sería absolutamente verdad si el pensamiento no estuviese orientado de tal modo que se ha vuelto absolutamente falso»)[26] llama narcisismo, es decir, la introyección de la libido? El niño, que es tomado aquí como modelo de «una orientación no orientada hacia algo», no se abstiene simplemente de toda operación que tuviese lugar fuera de sí mismo: más bien representa esta operación de forma particular, aquello que nosotros llamamos juego, en que la producción de un objeto externo no es el objetivo principal. Para usar la imagen de Simone Weil, el esperma, el principio genético, no cesa de

25. Simone Weil, *Quaderni*, ed. de G. Gaeta, Adelphi, Milán, 1988, vol. III, p. 163 [trad. cast. de Carlos Ortega Bayón, *Cuadernos*, Editorial Trotta, Madrid, 2001].

26. Ibíd., p. 170.

salir y entrar incesantemente en el agente, y la obra externa es creada y descreada incesantemente. El niño trabaja sobre sí sólo en la medida en que trabaja fuera de sí mismo; y ésta es, precisamente, la definición del juego.
La idea de que en toda realidad –como en todo texto– se deba distinguir una apariencia y una significación oculta que el iniciado debe conocer, es uno de los fundamentos del esoterismo. Un esotérico del siglo xx, que también era un especialista de la tradición chiita, lo resumió con estas palabras:

> Todo lo que es exterior, toda apariencia, todo exoterismo *[zahir]*, tiene una realidad interna, oculta, esotérica *[batin]*. Lo exotérico es la forma aparente, el lugar epifánico *[mazhar]* de lo esotérico. Por tanto, es necesario, recíprocamente, un exotérico para todo esotérico; el primero es el aspecto visible y manifiesto del segundo; lo esotérico es la idea real *[haqiqat]*, el secreto, la gnosis, el sentido y el contenido suprasensible *[ma'anà]* de lo exotérico. Uno toma sustancia y consistencia en el mundo visible; el otro, en el mundo suprasensible *['alam al-ghayb]*.[27]

El sentido de la doctrina chiita del imán oculto es la aplicación del esoterismo a la historia: a la historia material de los hechos corresponde puntualmente una hiero-historia que se funda sobre el ocultamiento del duodécimo imam. El imam está oculto porque los hombres se han vuelto incapaces de conocerlo, y los iniciados son aquellos en los que el significado esotérico de los eventos históricos se revela de forma completa.

Si definimos misterio como aquello que necesita un velo que lo cubra, es evidente que el esoterismo peca precisamente contra el misterio que querría custodiar. El esotérico peca dos veces: una vez contra lo oculto que, desvelado, ya no es tal,

27. Henry Corbin, *L'Imam nascosto*, ed. de G. Cerchia, trad. it. de M. Bertini, SE, Milán, 2008, pp. 21-22 [trad. cast de María Tabuyo y Agustín López Tobajas, *El imam oculto*, Editorial Losada, Madrid, 2005].

y otra vez contra el velo porque, levantado, pierde su razón de ser. Se puede decir también que el esotérico peca contra la belleza, porque el velo que ha sido levantado deja de ser bello, y el significado revelado pierde su forma. El corolario de este principio es que ningún artista puede ser esotérico y, recíprocamente, ningún esotérico puede ser artista.

Se entiende, llegados a este punto, la apasionada, tenaz, contradictoria insistencia de Cristina Campo de definir la liturgia como forma suprema de la poesía. Se trata, para ella, de salvar nada menos que la belleza. A condición de sostener que la belleza –que llama liturgia– sea, según el significado propio del término griego *mysterion*, una drama sagrado cuya forma no puede ser alterada, porque no revela ni representa, sino que simplemente presenta. *La belleza no hace visible lo invisible, sino lo visible mismo*. Si por el contrario se la considera, como solemos hacer, y como Cristina Campo también parece pensarlo, como el símbolo visible de un significado oculto, entonces pierde su misterio y, con él, también su belleza.

En los últimos años de su vida, Michel Foucault concentra cada vez más sus investigaciones en torno a un tema que enuncia varias veces en la fórmula «cuidado de sí». Para él se trata, sobre todo, de indagar las prácticas y los dispositivos –examen de conciencia, *hypomnemata*, ejercicios ascéticos– a los que la antigüedad tardía ha confiado una de sus intenciones más tenaces: ya no el conocimiento, sino el gobierno de sí y el trabajo sobre sí *(epimeleia heautou)*. Lo que estaba en juego en su investigación era también un tema más antiguo, el de la constitución del sujeto, en particular «el modo en que el individuo se constituye como sujeto moral de sus propias acciones». Los dos temas confluían en un tercero, que Foucault evocó muchas veces en las últimas entrevistas sin afrontarlo nunca como tal: la idea de una «estética de la existencia», uno mismo y la vida concebidos como obras de arte.

Pierre Hadot pudo reprocharle a Foucault el hecho de pensar sólo en términos estéticos el «trabajo de sí mismo

sobre sí» y el «ejercicio de sí» tan característicos de la filosofía antigua, tanto que la tarea del filósofo podía ser comparada con la de un artista ocupado en modelar su propia vida como una obra de arte, cuando en realidad debía tratar de «superar» el sí mismo, y no «construirlo». La acusación es infundada porque un examen de los fragmentos en los que Foucault evoca este tema, muestra que él no lo sitúa nunca en un contexto estético, sino siempre en el de una investigación ética. Ya en la primera lección del curso de 1981-1982 sobre *La hermenéutica del sujeto,* como si hubiese previsto la objeción de Hadot, nos pone en guardia contra la tentación moderna de leer expresiones como «cuidado de sí» u «ocuparse de sí mismo» en sentido estético y no moral. «Ustedes saben», escribe, «que existe una cierta tradición (o quizá más de una) que nos impide (a nosotros, hoy) dar a todas estas formulaciones [...] un valor positivo y, sobretodo, convertirlas en el fundamento de una moral [...]. En nuestros oídos suenan más bien [...] como una especie de reto y de provocación, una voluntad de ruptura ética, una especie de dandismo moral y de afirmación de un estadio estético e individual insuperable».[28] Contra esa interpretación, por decirlo así, estetizante del cuidado de sí, Foucault precisa inmediatamente después que es «a partir de esta formulación de "ocuparse de sí mismo" cuando se constituyeron las morales quizá más austeras, rigurosas y restrictivas que Occidente haya conocido jamás».

En la introducción al segundo volumen de *Historia de la sexualidad*, la pertinencia de la «estética de la existencia» para la esfera ética está establecida más allá de cualquier duda. Las «artes de la existencia» que el libro trata, y las técnicas de sí a través de las cuales los hombres han buscado hacer de su vida «una obra que exprese ciertos valores estéticos y responda a determinados criterios de estilo», son en realidad «prácticas

28. Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Gallimard/Seuil, París, 2001, p. 14 [trad. cast. de Fernando Álvarez Uría y Julia Varela, *Hermenéutica del sujeto*, Ediciones Endymion, Madrid, 1994].

voluntarias y razonadas» a través de las cuales los hombres se fijan cánones de comportamiento que ocupan una función que Foucault define, sin reservas, «etho-poiética».[29] Y en una entrevista publicada un año antes de su muerte, precisa que el cuidado de sí no es para los griegos un problema estético, «es en sí mismo algo ético».[30]

El problema del cuidado de sí o del trabajo sobre sí mismo contiene una dificultad preliminar de carácter lógico o, más aún, gramatical. El pronombre *se, que en las lenguas indoeuropeas expresa la reflexión, carece, por ello, de nominativo. Presupone un sujeto gramatical (que opera la reflexión), pero no puede nunca estar él mismo en la posición del sujeto. El sí, en cuanto coincide en este sentido con una relación reflexiva, no puede ser nunca sustancia, no puede nunca ser sustantivo. Y si, como ha demostrado Bréal, el término *ethos* no es más que el pronominal del reflexivo griego *e* seguido del sufijo *-thos*, y significa, por tanto, simple y literalmente «seidad», es decir, el modo en que cada uno tiene la experiencia de sí, implica que la idea de un sujeto ético es una contradicción de términos. De ahí las aporías y las dificultades que, hemos visto, amenazan toda tentativa del trabajo sobre sí: el sujeto, que quiere entrar en relación consigo, cae en un abismo oscuro y sin fondo, del que sólo un dios puede salvarlo. La *nigredo*, la noche oscura implícita en toda búsqueda de uno mismo, tiene aquí su raíz.

De esta contradicción Foucault parece darse cuenta cuando escribe que «el sí mismo con el que tenemos relación no es más que la relación misma [...]. Es, en suma, la inmanencia o, mejor, la adecuación ontológica de sí mismo con la relación».[31]

29. Michel Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, trad. it. de L. Guarino, Feltrinelli, Milán, 1984, pp. 15-17 [trad. cast. de Martí Soler, *El uso de los placeres. Historia de la sexualidad*, Siglo xxi, Madrid, 2009].

30. Michel Foucault, *Dits et écrits*, edición de D. Defert y F. Ewald, Gallimard, París, 1994, vol. iv, p. 714.

31. Michel Foucault, *L'hermeneutique du sujet*, p. 514.

No existe, por tanto, un sujeto antes de la relación consigo mismo: el sujeto es esa relación y no uno de los términos de ella. Es bajo esta perspectiva –en la que el trabajo de sí mismo sobre sí mismo se presenta como una tarea aporética– que Foucault recurre a la idea de sí mismo y de la vida como obras de arte. «Pienso», dice en la entrevista con Dreyfus y Rabinow, «que existe una única salida práctica a la idea de un sujeto que no nos está dado de antemano: debemos hacer de nosotros mismos una obra de arte [...]. No se trata de unir la actividad creadora de un individuo a la relación que mantiene consigo mismo, sino de unir esa relación consigo mismo a una actividad creadora».[32]

¿Cómo comprender esta última afirmación? Puede sin duda significar que, desde el momento en que el sujeto no nos está dado de antemano, podemos construirlo como un artista construye su obra de arte. Pero igualmente legítimo es leerla en el sentido de que la relación consigo mismo y el trabajo sobre sí se vuelven posibles sólo si se ponen en relación con una actividad creadora. Es algo así lo que Foucault parece sugerir en la entrevista del 1968 con Claude Bonnefoy a propósito de la actividad creadora que él practicaba, es decir, la escritura. Después de afirmar sentirse obligado a escribir, porque la escritura otorga a la existencia una especie de absolución que es indispensable para la felicidad, precisa: «No es la escritura la que es feliz, es la felicidad de existir la que pende de la escritura, lo que es un poco diferente».[33] La felicidad –la tarea ética por excelencia, a la que tiende todo trabajo sobre sí– «pende» de la escritura, es decir, se vuelve posible sólo a través de una práctica creadora. El cuidado de sí pasa necesariamente por un *opus*, implica ineludiblemente una alquimia.

Un ejemplo de coincidencia perfecta entre trabajo sobre sí y práctica artística es Paul Klee. Ninguna obra de Klee es sólo

32. Michel Foucault, *Dits et écrits*, pp. 392-393.
33. Michel Foucault, *Il bel rischio*, trad. it. de A. Moscati, Cronopio, Nápoles, 2013, p. 49.

una obra: todas reenvían de cierta forma a otra cosa, que no es, sin embargo, su autor, sino más bien la transformación y la regeneración del autor en otro lugar, en un

> país sin cadenas
> nueva tierra
> sin el soplo del recuerdo
> [...]. ¡Sin riendas!
> Donde no me ha llevado
> el seno de ninguna madre.

La coincidencia entre los dos planos, entre la creación de la obra y la recreación del autor, es tan perfecta que, contemplando un cuadro de Klee no nos interrogamos tanto sobre cómo el trabajo de la obra y el trabajo sobre sí pueden encontrar tal unidad, sino cómo se podría pensar un solo momento en su separación. Aquel que viene recreado no es, en realidad, el autor sino, como indica la inscripción que se lee en la tumba del pintor en el cementerio de Berna, un ser que tiene su morada «tanto entre los muertos como entre los no-nacidos», y por eso «es más próximo a la creación».

Es en la creación, en el «punto de su génesis» y no en la obra cuando creación y recreación (o descreación, como quizá debería decirse) coinciden perfectamente. En las lecciones y en los apuntes de Klee, la idea de que esencialmente sea «no la forma, sino la formación *[Gestaltung]*», se repite continuamente. Nunca es necesario «dejar que escapen de la mano las riendas de la formación, cesar el trabajo creativo». Y así como la creación recrea continuamente y destituye al autor de su identidad, igualmente la recreación impide que la obra sea sólo forma y no formación. «La creación», se lee en un apunte de 1922, «vive como génesis bajo la superficie visible de la obra»: la potencia, el principio creativo no se agota en la obra en acto, sino que continúa viva en ella; es, en realidad, «lo esencial en la obra». Por eso el creador puede coincidir con la obra, encontrar en ella su única morada y su única felicidad:

«El cuadro no tiene fines particulares, sólo tiene el objetivo de hacernos felices».

¿En qué modo la relación con una práctica creadora (un arte, en el sentido amplio que esta palabra tenía en el Medievo) puede hacer posible la relación consigo mismo y el trabajo sobre sí? No se trata sólo del hecho —por supuesto, importante— de que nos otorga una mediación y un plano de consistencia a la, de otra forma, inasible relación consigo mismo. Porque aquí —como en el *opus alchymicum*— el riesgo sería entonces el de pedirle a una práctica externa —la transformación de los metales en oro, la producción de una obra— la operación sobre sí misma, mientras que de una a otra no existe en realidad otro pasaje que el analógico o el metafórico.

Conviene, entonces, que —a través de la relación con el trabajo sobre sí— la práctica artística también sufra una transformación. La relación con una práctica externa (la obra) hace posible el trabajo sobre sí sólo en la medida en que se constituye como relación con una potencia. Un sujeto que buscase definirse y darse forma sólo a través de su propia obra se condenaría a cambiar incesantemente su propia vida y su propia realidad con su propia obra. El verdadero alquimista, en cambio, es aquel que —en la obra y a través de la obra— contempla sólo la potencia que la ha producido. Por eso, Rimbaud había llamado «visión» a la transformación del sujeto poético que había intentado alcanzar por todos los medios. Lo que el poeta, transformado en «vidente», contempla es la lengua —es decir, no la obra escrita, sino la potencia de la escritura—. Y porque, en palabras de Spinoza, la potencia no es otra cosa que la esencia o la naturaleza de cada ser, en cuanto tiene la capacidad de hacer algo, contemplar esa potencia es también el único acceso posible al *ethos*, a la «seidad».

Es cierto, la contemplación de una potencia puede darse sólo en una obra; pero, en la contemplación, la obra está desactivada y permanece inoperosa y, de este modo, es restituida a la posibilidad, se abre a un nuevo uso posible. Verdaderamente

poética es la forma de vida que, en la propia obra, contempla su propia potencia de hacer y de no hacer y ahí encuentra la paz. Un viviente no puede nunca ser definido a través de su obra, sino sólo a través de su inoperosidad, es decir, del modo en que manteniéndose, en una obra, en relación con una potencia pura, se constituye como forma-de-vida, en donde ya no están en cuestión ni la vida ni la obra, sino la felicidad. La forma-de-vida es el punto en el que el trabajo de una obra y el trabajo sobre sí coinciden perfectamente. Y el pintor, el poeta, el pensador –y, en general, cualquiera que practique un «arte» y una actividad– no son los sujetos soberanos titulares de una operación creadora y de una obra; son, más bien, vivientes anónimos que, contemplando y haciendo siempre inoperosas las obras del lenguaje, de la visión y de los cuerpos, buscan tener la experiencia de sí mismos y de mantenerse en relación con una potencia, es decir, de constituir su vida como forma-de-vida. Sólo llegados a este punto, obra y Gran Obra, el oro metálico y el oro de los filósofos, pueden identificarse por completo.

NOTAS A LOS TEXTOS

Todos los textos son inéditos, excepto *¿Qué es el acto de creación?*, que reproduce, con algunas modificaciones, el texto de una conferencia que tuvo lugar en la Academia de Arquitectura de Mendrisio en noviembre de 2012, y que fue publicado en 2013 en *Archeologia dell'opera*, una edición no venal. *Pascua en Egipto* reproduce el texto de una intervención en la jornada de estudios sobre la correspondencia entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*. La jornada tuvo lugar en Villa Sciarra, en Roma, en el Istituto Italiano di Studi Germanici, en junio de 2010. *Sobre la dificultad de leer* fue presentado en la mesa redonda *Leggere è un rischio* durante la Feria de las pequeñas y medianas editoriales de Roma, en diciembre de 2012. *Del libro a la pantalla* es la versión modificada de una conferencia que tuvo lugar en la Fondazione Cini, en Venecia, en enero de 2010.